

«Ein må vere der ein er og i det ein er»  
En undersøkelse av den sansende, groteske og situerte kroppen i Jan  
Roar Leikvolls *Fiolinane* (2010)

Grete Jacobsen



NOR 4390  
Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap  
60 studiepoeng

Institutt for nordiske og lingvistiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2020



«Ein må vere der ein er og i det ein er»

En undersøkelse av den sansende, groteske og situerte kroppen i Jan Roar Leikvolls roman *Fiolinane* (2010)

«[...] legeme er jeg – og intet annet; og sjelen er bare et navn på noe ved legemet»  
(Nietzsche 2018[1883–1885]).

© Grete Jacobsen

2020

«Ein må vere der ein er og i det ein er»

En undersøkelse av den sansende, groteske og situerte kroppen i Jan Roar Leikvoll's *Fiolinane* (2010)

Grete Jacobsen

<https://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg kroppen i Jan Roar Leikvolls roman *Fiolinane* (2010). Utgangspunktet er en sterk personlig leseropplevelse som sammenfaller med resepsjonen av romanen. Jeg mener kroppen er sentral for å drive den narratologiske handlingen fremover, og at representasjoner av kroppen kan virke på leseren ved å appellere til leserens kroppsliggjorte eksistens. Problemstillingen for dette prosjektet er derfor tredelt: Hvordan er kroppen fremstilt, hvordan påvirker kroppen den narratologiske utviklingen, og hvordan og i hvilken grad kan teksten virke på leseren? For å svare på problemstillingen, gjør jeg tre ulike analytiske tilnærminger. Til grunn for tilnærmingene ligger den fenomenologiske grunntanken om at kroppen er utgangspunkt for all erfaring. En slik tenkning bryter med den kartesianske oppfatningen av kropp og sjel. Jeg benytter meg særlig av sosiokulturelle teorier for å belyse hvordan kropp og kroppen som bærer av mening gir informasjon om forholdet mellom individ og samfunn. *Den sansende kroppen* undersøker jeg med utgangspunkt i kroppsnarratologi, basert på arbeidet til Genie Babb. I tillegg til å basere seg begrepene *Körper* og *Leib* fra Edmund Husserl, og Maurice Merleau-Pontys teorier om persepsjonen som avgjørende for menneskets bevissthet, henter hun inspirasjon fra Pierre Bourdieus begrep om *habitus*. *Den groteske kroppen* undersøker jeg med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins teori og det groteske, og særlig *det materielt-kroppslige prinsipp*. Jeg ser også på emosjonelle responser på det groteske i teksten. I denne delen belyser jeg forholdet mellom tekst og leser med en tverrfaglig tilnærming, der jeg henter begreper fra andregenerasjon kognitiv vitenskap. Jeg henter begrepet *kropssliggjort kognisjon* fra Marco Caracciolo. Begrepene *fri kroppsliggjort simulering* og *Feeling of Body* henter jeg fra Vittorie Gallese og Hannah Wojciehowski. I den siste analysen retter jeg fokus mot *den situerte kroppen*. Med utgangspunkt i Martha Nussbaums teori om emosjoner som sosiokulturelle konstruksjoner, undersøker jeg samspillet mellom kropp og omgivelser med begreper fra affektiv narratologi. Jeg mener teksten spiller på en usikker kombinasjon av det Rita Felski kaller *sjokk* og *gjenkjenning*, og bruker i denne analysen disse begrepene for å belyse hvordan det fortalte kan virke på leseren.



## Forord

Hvis noen for fem år siden hadde sagt til meg at jeg skulle leve med bildene fra Jan Roar Leikvolls roman *Fiolinane* (2010) natt og dag i to og et halvt år, ville jeg nektet. Likevel ble det dette onde, lille mesterverket jeg skrev masteroppgaven min om. Nå er jeg ved veis ende.

Det er mange som fortjener takk for at jeg endelig kan lande prosjektet mitt.

Takk til Thorstein Norheim for god og grundig veiledning. Du har gitt meg retning når jeg har vært usikker på veien videre og tro på at oppgaven kan bli ferdig, selv om det har tatt tid.

Takk til alle de fine menneskene jeg har blitt kjent med disse siste årene. En spesiell takk til Mari for gode samtaler, råd og tilbakemeldinger i skriveprosessen.

Jeg er også takknemlig for støtte og oppmuntring fra gode kolleger på Bytårnet skole.

Takk til venner som blir, som bidrar med oppmuntring og trøst. Jeg lover at nå kommer jeg sterkere tilbake.

Til slutt må jeg takke familien min for at dere heier på meg.

Marte, Mina og Kaja, takk for verdens beste klemmer. Petter, takk for at du alltid står støtt.

Grete Jacobsen  
Moss, november 2020





## Innhold

<b>1 Innledning .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Prosjektet.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Forfatterskapet .....</b>	<b>2</b>
<b>1.2 Romanen.....</b>	<b>3</b>
<b>1.3 Resepsjonen .....</b>	<b>5</b>
<b>1.4 Tidligere forskning på forfatter og tema .....</b>	<b>6</b>
<b>1.5 Samtidslitteratur? .....</b>	<b>8</b>
<b>1.7 Hypotesene .....</b>	<b>9</b>
<b>2 Teori og metode.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 Kroppen i litteraturen.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2 Hva er en kropp? .....</b>	<b>10</b>
<b>2.3 Hva jeg snakker om når jeg snakker om kropp.....</b>	<b>16</b>
<b>3 Den sansende kroppen.....</b>	<b>22</b>
<b>3.1 Tilnærminger til den sansende kroppen.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 Körper .....</b>	<b>23</b>
<b>3.3 Leib.....</b>	<b>26</b>
3.3.1 Eksterosepsjon.....	27
3.3.2. Interosepsjon .....	29
3.3.3 Visceralitet .....	30
3.3.4 Motilitet.....	31
3.3.5 Habitus.....	33
<b>3.5 Den sansende kroppens betydning i <i>Fiolinane</i>.....</b>	<b>35</b>
<b>3.6 Hvordan kan den sansende kroppen virke på leseren? .....</b>	<b>38</b>
<b>4 Den groteske kroppen .....</b>	<b>40</b>
<b>4.1 Tilnærminger til den groteske kroppen .....</b>	<b>40</b>
<b>4.2 Den groteske erfaringen i og utenfor teksten.....</b>	<b>43</b>
<b>4.3 Groteske kropper i <i>Fiolinane</i> .....</b>	<b>46</b>
4.3.1 Det materielt-kroppslige prinsipp.....	47
4.2.2 Kropper i endring.....	49
4.2.3 Del for helhet? Eller bare deler og manglende helhet?.....	51
<b>4.3 Mellom dag og draum .....</b>	<b>54</b>
<b>4.4 Den groteske kroppens betydning .....</b>	<b>55</b>
<b>4.5 Hvordan kan de groteske kroppene virke på leseren?.....</b>	<b>59</b>
<b>5 Den situerte kroppen .....</b>	<b>63</b>
<b>5.1 Tilnærminger til den situerte kroppen.....</b>	<b>63</b>
<b>5.2 Litteraturens virkning .....</b>	<b>66</b>
<b>5.2 Situerte kropper i <i>Fiolinane</i> .....</b>	<b>68</b>
5.2.1 Innenfor og utenfor, oppover og nedover .....	68
5.2.2 Hjemmet som lokasjon og følelse.....	70

5.2.3 Fyllinga som affektivt rom .....	73
<b>5.3 Den situerte kroppens betydning .....</b>	<b>76</b>
<b>5.4 Hvordan kan den situerte kroppen virke på leseren? .....</b>	<b>78</b>
<b>6 Oppsummering og sammenfatning.....</b>	<b>82</b>
6.1 Hvordan er kroppen representert?.....	82
6.2 Hvordan påvirker kroppen den narratologiske utviklingen?.....	83
6.3 Hvordan og i hvilken grad kan fremstillinger av kroppen virke på leseren? .....	84
6.4 Andre funn og perspektiver det kunne vært interessant å undersøke videre .....	87
7.5 Kritiske kommentarer .....	89
7.6 Utbytte - ringen sluttet.....	89
<b>Litteratur.....</b>	<b>91</b>

# 1 Innledning

## 1.1 Prosjektet

Litteraturen kan speile vårt eget eller et kjent samfunn. Den kan også være et vindu mot eksotiske eller ukjent samfunn. Men både i speil og gjennom vinduer hender det at man ser noe man har lyst til å vende blikket bort fra, kanskje noe man skulle ønske man ikke hadde sett, fordi det vekker vonde følelser og kroppslige reaksjoner.

Våren 2015 tok jeg emnet «Tekst og kultur» ved Høgskulen i Volda. Under temaet samtidslitteratur var romanen *Fiolinane* (2010) av Jan Roar Leikvoll oppført. Mens jeg leste romanen, ble jeg fascinert og berørt av måten den unge gutten formidler sine opplevelser og lengsler på. Samtidig vokste ubehaget i meg. På et punkt ble lesingen så vond at jeg lukket boka uten å ha fullført den. Dette overrasket meg, for noe lignende hadde jeg aldri opplevd med litteratur. Å undersøke hva som kunne forårsake en slik leseropplevelse, ligger til grunn for dette prosjektet.

*Fiolinane* åpner med at protagonisten, den unge sønnen i en familie som inntil nylig talte fem medlemmer, skal begrave den døde storesøsteren sin. Han reflekterer rundt sammenhengen mellom kropp og tanke, liv og død, mening og tap av mening:

Igjen ville eg forstå, kvifor sette nokon oss saman, gav oss liv, lèt oss vekse, tenke våre tankar, ta oss omkring i eigen kropp, for så knuse oss att. Kvifor alt arbeidet med å skape alle dei bøyelege ledda, som glei jamt eller gav frå seg knirk, var kanskje vonde i nokre dagar, kanskje lenger. (Leikvoll 2010, 14–15).<sup>1</sup>

Disse tankene er direkte forbundet med bilder av kroppen, og ikke minst at hans og andres eksistens er helt avhengig av denne:

Kvifor skape mykje eller lite kjøtt på beina, skape oss, berre for at vi skal forsvinne, kvifor auge og hender, berre for å miste andre av syne eller miste festet, miste dei ein greip etter og fekk halde, kvifor føter som trødde seg av garde når alt likevel skulle kvile, stilne, dekkast av lag på lag med sand og jord, som gøynde ein så lenge, kvifor gi oss så mykje når alt likevel skulle takast bort (14–15).

Han formidler sterke følelser, savn, sorg og lengsel etter å forstå hvorfor nettopp kroppen må ødelegges, hvorfor han skal miste alt han har. Slik blir kroppen og hvordan den skapes, brukes og ødelegges, sentralt gjennom hele romanen. Tittelen på prosjektet er et sitat fra en samtale mellom gutten og bestefaren hans. Samtalen handler om døden, og bestefaren sier til gutten:

---

<sup>1</sup> I resten av teksten refereres det til *Fiolinane* kun med sidetall.

«Kanskje er ikkje dette den beste staden, men ein må vere der ein er og i det ein er» (88). Gutten finner trøst i disse ordene. Sitatet tydeliggjør også måten kroppens funksjoner er knyttet til romanens tematikk og narrative utvikling, nemlig det å overleve som menneske når sykdom og brutalitet truer med å bryte ned både kropp og mening. Disse fremstillingene må på en eller annen måte skapes i tekst, og de kan på ulike måter virke på mottakere av teksten.

Problemstillingene jeg ønsker å undersøke i dette prosjektet er: Hvordan blir kroppen fremstilt, og hvilken sammenheng er det mellom kroppen og den narratologiske utviklingen i Jan Roar Leikvolls roman *Fiolinane* (2010)? Hvordan og i hvilken grad kan fremstillingene av kroppen virke på leseren?

## 1.2 Forfatterskapet

Jan Roar Leikvoll (1974–2014) kom fra Frekhaug i Nordhordaland. Han gikk ut av Skrivekunstakademiet i Bergen i 2003. I 2008 debuterte han med romanen *Eit vintereventyr*. Romanen ble godt mottatt. Han rakk å utgi tre romaner til før han døde brått av hjertesvikt i 2014: *Fiolinane* (2010), *Bovara* (2012) og *Songfuglen* (2013). *Forkynnaren* (2015) og *Heimatt* (2019) har blitt gitt ut posthumt. Debutromanen *Eit Vintereventyr* (2008) har mange likhetstrekk med *Fiolinane*. Begge romanene handler om overlevelse i miljøer på grensen mellom liv og død, begge har navnløse hovedkarakterer som jakter på noe godt eller vakkert samtidig som de leter etter forståelse for sin egen situasjon. Det grusomme og groteske, og det innestengte og klaustrofobiske er tydelig tilstede også i *Bovara* (2012). Handlingen her finner sted i et kloster i middelalderlige omgivelser. Også i denne romanen handler det om det nære forholdet mellom menn, men volden er enda mer seksualisert. I *Bovara* har steder og personer navn som er lek med språk, slik er det også i *Songfuglen* (2013). Her er volden tonet ned, det handler om å finne sin identitet når man blir tvunget til å leve ut et annet kjønn enn det medfødte.<sup>2</sup>

På Samlagets side om forfatteren står det at Leikvoll fra og med debuten ble omtalt som:

[...] ein av dei sterkaste og mest originale stemmene i ny norsk litteratur. Bøkene hans er kjenneteikna av eit brutalt, rått, men samtidig vakkert og kjenslevart språk, der yttergrensene av menneskelig erfaring blir portrettert (u.å.).

Han ble nominert til flere priser, og fikk blant annet Sigmund Skard-stipendiet i 2010 og Bjørnsonstipendiet i 2011. I 2013 fikk han Samlagsprisen, den prestisjetunge Stig

---

<sup>2</sup> Volden er likevel tydelig tilstede. Det finnes blant annet en allusjon til hendelsene 22. juli 2011, der livredde ungdommer skjuler seg for en svartkledd mann ved et pumpehus. Dette er omtalt av Unni Langås i artikkelen «'22. juli.' Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume» (2016).

Sæterbakkens minnepris og Bokhandelens forfatterstipend. Leikvoll skrev på nynorsk, og fikk Nynorsk litteraturpris i 2010, samt Samlagsprisen i 2013.

Flere anmeldere har spurt om det finnes sammenhenger mellom forfatterens erfaringer og det at han skriver så mørkt og dystert. Leikvoll ble diagnostisert med hjernesvulst da han var 12 år. Han opplevde flere tilbakefall i løpet av livet, og tilbrakte mye tid på sykehus. Selv sier forfatteren i et intervju med NRK at mye av raseriet i ham, er knyttet til å være syk. Dette oppstod særlig i slutten av tenårene. Dette raseriet er veldig sterkt dersom man ser bøkene hans som helhet, hevder Leikvoll. Grunnen til at det må være så grusomt, er at bøkene hans er et nærbilde av angsten, og hans eget oppgjør med sykdommen (Sigvartsen 2012).

I *Nynorsk litteraturhistorie* (2018) inkluderer Jan Inge Sørbø Leikvoll i kapittelet som betegnende nok har overskriften «Litteratur med verdshunger». Om *Fiolinane* skriver han at romanen er preget av kombinasjonen mellom brutalitet og lengsel, og videre om handlinga som « [...] føregår i eit samfunn i samanbrot» (2018, 589). Om Leikvolls bøker generelt skriver Sørbø at de er «[...] ein sjølvstendig variant av eit tema i samtidslitteraturen: kjensla av at kvardagen er meningslaus, og at ein må langt bort frå den for å finna det verkelege att» (2018, 589–590). Det selvbiografiske aspektet viser at det finnes et språk for negative erfaringer med sykdom og angst, og Sørbø trekker paralleller mellom Leikvoll og forfattere som Tunström, Fosse og Kafka.

Alle romanene til Leikvoll kunne vært aktuelle i dette prosjektet. *Fiolinane* (2010) spiller på den hjerteskjærende kontrasten mellom det ekstreme kroppslige forfallet og det vakre og forunderlige ved protagonistens sanselige og drømmende tilstedeværelse, og det er i møte med denne teksten jeg hadde den sterkeste leseropplevelsen. Det ser ut til at resepsjonen av romanen støtter opp om denne erfaringen. Leikvoll har selv hevdet at de tre første bøkene hans må ses i sammenheng med hverandre. Felles for dem er at de handler om forholdet mellom menn i ekstreme, nærmest klaustrofobiske omgivelser.

## 1.2 Romanen

På bokens kolofonside står et sitat hentet fra Job 7.21: «*No sig eg snart i moldi ned, og leitar du, so er eg burte*». Fortellingen om Job handler om et menneske som testes gjennom ufattelige lidelser. Job mister alt og blir utstøtt av fellesskapet. Lidelsene er i høy grad knyttet til kropp, sykdom og tap. Job lider uten å ha gjort noe galt, og lidelsene er derfor enda vanskeligere å forstå. Til slutt får han svar fra Gud. Svaret er ikke det han har håpet på, men det gir likevel lindring og gjør lidelsen lettere å bære.

Protagonisten i *Fiolinane* opplever mye av det samme som Job, og den narrative utviklingen drives fremover av det det ekstreme kroppslige forfallet. Han mister som Job alt som betyr noe, og han leter etter svar som kan gjøre livet mulig å holde ut. Handlingen utspiller seg i et postapokalyptisk samfunn, der en navnløs familie forsøker å overleve på en søppelfylling, tross mangel på mat og vann, trusler fra utsiden og en mystisk sykdom som rammer hardt og tilfeldig. Leikvoll gir noen hint om hva som kan ha ført til at disse menneskene nå lever isolert fra resten av samfunnet. Folket på fyllinga har mistet det meste, inkludert sin menneskelighet. Kun bestefaren kan fortelle om en tid før denne da alt var annerledes. Det gjelder både menneskelig atferd og teknologi. Fra å være et folk med kultur, representert gjennom bestefaren og fiolinen hans, er fremferden deres nå dyrisk, og det finnes kun rester av det som en gang var. Rustne kraner og metallbiter vitner om en annen tid, og passerende fly på himmelen, som iblant slipper nødhjelpspakker ned til menneskene på søppelfyllinga gir hint om et samfunn utenfor. Å være del av en flokk er helt sentralt for overlevelse. De som ikke tilhører en sterk flokk, får ikke tak i kassene med mat og medisiner som slippes fra himmelen. Mangelen på mat har ført til at mange av dem tyr til kannibalisme. Samfunnet har få moralske lover, og det er så å si ingen lover knyttet til seksuell atferd. Mennene kan ta det de vil ha, da det er den sterkestes rett som gjelder. Svakheter foraktes på alle måter. Samfunnet er patriarkalsk, og mennene er fysisk overlegne, Kvinnenes oppgave er å være nyttige for mennene. De skal skaffe mat og vann, tilfredsstillte mennene seksuelt og føde friske barn. Dersom de ikke klarer dette, kan de byttes ut.

Da faren og sønnen skal begrave storesøster, blir de overrasket av en fremmed. Han bytter til seg søsterens døde kropp mot en glasskule. Protagonisten synes glasskula er noe av det vakreste han har sett, og han veksler mellom å skjule den for mora og å vise den for lillesøsteren i håp om at hun skal bli frisk. Etter hvert blir det tydelig at gutten er rammet av sykdommen. Gjennom samtaler med bestefaren og egne tankestrømmer, forsøker han å gi mening til alt det han sanser rundt seg. Da han ser hva sykdom og elendighet driver mora til, stjeler han glasskula og løper av gårde mot det høyeste punktet på fyllinga.

Tittelen viser til en fiolin som bestefaren har. Han kan fortelle om en tid før denne: «Då fiolinen fiolinar var, fanst det stadar der folk samla seg om kveldane [...]» (149). Fiolinen er symbolet på det siviliserte, kulturen, det som nesten er borte. Før fantes det fioliner i flertall, og folk samlet seg for å spille og danse, noe som blir en kraftig kontrast til det livet folket på fyllinga lever nå.

Formen på romanen underbygger guttens opplevelse av egen situasjon. Han kan plutselig falle i dype tanker om det han finner godt og vakkert mens han betrakter en død

kropp. Dette gir romanen et fragmentarisk preg, siden den narrative utviklingen avbrytes av protagonistens tankeprang og drømmer. Språket forsterker dette. I tankeprangene er språket nærmest lyrisk, det kan det også være i bestefarens refleksjoner. Ved enkelte anledninger eksperimenter Leikvoll med syntaksen (28). Andre steder forekommer det lange avsnitt uten punktum (53). Flere steder finnes innslag av allitterasjon, ofte på bokstaven *f*: «Eg fauk opp og forsøkte å fange dei lysande flekkane, slik eg iblant forsøkte å fange skuggane frå fuglane som flaug i flokk over himmelen [...]» (60).

### 1.3 Resepsjonen

Romanen ble generelt godt mottatt, til tross for at Leikvoll skriver om incest, voldtekt og kannibalisme. Anmelderne bruker på den ene siden adjektiver som rå, sjokkerende, fæl, rystende og brutal, samtidig som de beskriver romanen som vakker, briljant og velskrevet. Mottakelsen av romanen viser at den absolutt virket på anmelderne, og at virkningen var direkte knyttet til det kroppslige. For eksempel beskriver Susanne Christensen romanen som «Et ondt lite mesterverk» (2010). Anmeldelsen har overskriften «Menneskedyr», og Christensen mener vi møter «[...] rå dyrepsykologi i menneskekropper», men at romanen er «svimlende velskrevet», selv når den er ubehagelig å lese. Felles for flere av anmelderne er at de trekker frem nettopp den kroppslige reaksjonen lesningen fører til. Martha Norheim skriver i sin anmeldelse av *Fiolinane* at tross ubehaget som vedvarer lenge etter at boken er lukket, er den verdt å lese, særlig på grunn av «[...]det nøkterne og sjølvtsagte ved måten dette er fortalt på» (2010). Lasse Midttun hevder at spørsmålene som Leikvoll stiller er urgamle, men likevel aktuelle. Han utforsker rett og slett hva det vil si å være menneske og hva mennesker er i stand til å gjøre. Måten Leikvoll gjør dette på, griper tak i leseren. Leikvolls tak varer lenge, fordi romanene hans er «[...] på et vis forferdelige, men også stringente, gjennomførte og visjonære» (2010).

Ingunn Økland skriver i sin nekrolog etter at Leikvoll døde i 2014 at kjernen i Leikvolls bøker er «helvete skildret med skjønnhet» (2014). Leikvolls romaner berørte anmelderne, men berøringen var ikke alltid behagelig. Likevel understreker dette bildet essensen i det anmelderne trekker frem, nemlig at de som lesere reagerer fysisk på det Leikvoll skildrer for dem, og at kroppen i teksten ofte er sentral for denne opplevelsen.

## 1.4 Tidligere forskning på forfatter og tema

Til tross for gode anmeldelser og positiv respons fra leserne, samt lovord om Leikvoll i nekrologene om hans bidrag til samtidslitteraturen, har det vært skrevet lite om og forsket lite på forfatterskapet hans.<sup>3</sup>

Anne Helene Guddal, lyriker og romanforfatter, har skrevet en anmeldelse av *Fiolinane* i tidsskriftet *Vagant* med overskriften «... og eg hans son, hans friske barn...» (2010). Her gjør hun en omfattende analyse av romanen der hun blant annet peker på hvordan den narrative utviklingen henger sammen med nedbrytingen av kroppen. Guddal hevder videre at frykten for egen nedbryting fører til hovedpersonens aggressive fantasier om å ødelegge mora, som jo har født den kroppen som nå svikter. Hun mener det er mulig å lese sluttscenen som forsonende, og at guttens død kan tolkes som et barmhjertighetsdrap fra moras side, ikke som hevn.

I *Syn og Segn* har forfatteren Brynjulf Jung Tjønn skrevet et essay der han sammenligner og vurderer de tre første romanene til Leikvoll. Essayet ble skrevet etter utgivelsen av *Bovara*, og har tittelen «Berre kjærleik og død» (2012).<sup>4</sup> Han trekker særlig frem blandingen av det groteske og det poetiske hos Leikvoll: «I den litterære verda hans er det grufulle daglegdags, det normale unormalt» (2012, 24). Videre legger han vekt på leseropplevelsen. Tjønn hevder at det gjør vondt å lese Leikvoll, nesten for vondt. For å orke å lese de tre første romanene, må leseren ha sympati med hovedkarakterene, som jo begår grusomme handlinger uten at leseren får noen som helst forklaring på hvorfor. Tjønn peker på at evnen til refleksjon hos disse karakterene, samt lengselen etter kjærlighet og det umodne ved følelsesuttrykkene deres, er avgjørende for empatien som leseren føler. For karakterene handler ikke ut av direkte ondskap: «Det finst ingen mellomveg for dei. Det finst berre kjærleik og død» (2012, 29).

Kroppen har det vært skrevet mye om. I norsk forskningstradisjon er det spesielt Unni Langås som har bidratt med forskning og teori om kroppens rolle i litteraturen. I *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800–1900* (2004) viser hun gjennom analyse av ti sentrale tekster fra århundret hvordan fokus skifter fra sjel til kropp samtidig som «spenninger mellom kroppen og dens betydning, mellom erfaring og forståelse, er et hovedtema [...]» (Langås

---

<sup>3</sup> Jeg har ikke funnet andre masteroppgaver om verken *Fiolinane* eller Jan Roar Leikvoll.

<sup>4</sup> Tittelen er en allusjon til diktet «Fattig ynskje» av Tor Jonsson, opprinnelig utgitt i 1951: «Var eg ein Gud, ville eg skapa kjærleik og død, berre kjærleik og død» (Jonsson 2010, 169).



2004, 11).<sup>5</sup> Særlig er analysen av Knut Hamsuns *Sult* (1995[1890]) interessant i sammenheng med mitt prosjekt, fordi Langås peker på hvordan *Sult* som første norske roman setter kroppen i første rekke for oppmerksomheten. Den navnløse hovedpersonen erfarer omverden med kroppen. Hamsun skriver om en mann som kroppslig forfall, og hele hans situasjon, hans væren i verden, er konstant preget av mangel (Langås 2004, 161). Slik foregriper *Sult* en moderne, fenomenologisk estetikk, fordi det er kroppen som er utgangspunkt for «[...] en systematisk sansebasert erfaring fra subjektets synsvinkel [...]» (2004, 13). Dette perspektivet tar jeg med meg videre i alle tre analysene når jeg legger den fenomenologiske grunntanken om kroppen som utgangspunkt for all erfaring for undersøkelser av kroppslige og emosjonelle responser.

Ingemar Haag har skrevet en doktorgradsavhandling om det groteske i svensk lyrisk modernisme kalt *Det groteske. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* (1999). Det groteske er en estetisk uttrykksform som handler mye om kroppen og hvordan den interagerer med omgivelsene. Den groteske kroppen er i tillegg både en biologisk kropp og en politisk kropp som bærer i seg mening og kunnskap om samfunnet.

Kroppen i samfunnet er også sentral for Jan Grue, professor i kvalitativ metode ved Universitetet i Oslo, som blant annet belyser hvordan alminnelige og uvanlige kropper omtales i et kultur- og samfunnsperspektiv i sin bok *Kroppsspråk* (2014). I *Jeg lever et liv som ligner deres* (2018) skriver han biografisk om å leve med en medfødt muskelsykdom i Norge i dag. Grue har også skrevet skjønnlitteratur for både barn og unge om samme tema, men også Grue har særlig fokus på den funksjonshemmede kroppen i et ”normalt” miljø. Han skriver om selvopplevde hendelser, og litteraturen hans kan derfor betegnes som selvbiografisk i større grad enn det Leikvolls ser ut til å være.

Litteraturviter Nora Simonhjell har skrevet to diktsamlinger der identitet og kropp er nært forbundet, og tar i sin doktoravhandling *Krøplingkropper* (2009) for seg fremstillingen av uvanlige kropper to norske samtidsromaner, Lars Ramslies *Biopsi* (1997) og Stig Sæterbakkens *Siamesisk* (1997). I innledningen til *Krøplingkropper* skriver Simonhjell at samtidslitteraturen kan vise oss det vi ellers bare kan ane om oss selv og kroppene våre:

Å stille spørsmål ved den måten litteraturen framstiller den menneskelege organismen på, er høgst relevant. Litteraturen som blir skrevet på eit gitt tidspunkt, er ikkje upåverka av dei generelle tendensane som ein finn i samfunns- og kulturliv elles.

---

<sup>5</sup> Langås har også vært sentral i forskningsprosjektet *Kroppens betydning. Konstruksjoner av kjønn i nordisk litteratur*, finansiert av Høgskolen i Agder og Norges Forskningsråd. Artikkelsamlingen *Den Litterære kroppen : artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (2005) er et resultat av prosjektet.

Kropp og kjønn er like naudsynte stoppestader for kritiske spørsmål som politikk, ideologi og samfunnsforhold (2009, 19).

I sitatet viser Simonhjell til kroppen som organisme, samtidig som hun poengterer at kroppen er mer enn kjøtt og blod. Kropper forteller oss noe, men det er nødvendig med verktøy som kan identifisere kroppen i tekster, for der vil vi kun finne representasjoner av kroppen. Med de rette verktøyene kan vi altså få vite noe om oss selv og kroppene våre.

### **1.5 Samtidslitteratur?**

Leikvolls roman kan plasseres i kategorien *samtidslitteratur*. Ifølge Erik Vassenden, professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen, er samtidslitteratur et mangesidig begrep som blant annet betegner det vi også kan kalle nåtidslitteratur. Samtidslitteraturen leses fordi den er en del av oss, og vi er en del av den, samt fordi den gir oss mulighet til å orientere oss i vår egen tid og vårt eget samfunn. Slik blir samtidslitteraturen nærmest en spatial størrelse, den forteller om et «oss», noe som er «vårt», i et rom som ikke har klare skiller mot det som ikke defineres innenfor disse kategoriene. Samtidslitteraturen har også en egen lese måte. Ofte leses den fordi den kan fortelle noe om leserens her og nå, og dermed om leserens identitet (Vassenden 2007). Samtidslitteraturen kan vise oss hvilke tendenser vi kan finne i samfunnet og kulturen den springer ut fra. Men samtidslitteraturen kan også fortelle oss hvem vi ikke er, og den kan fortelle om samfunn og steder som ikke finnes, fordi den utvider det eksisterende. Alternative versjoner av tiden og stedet vi kaller samtiden, vil på ett nivå alltid handle om det kjente. Dette gjelder både for utopier og for dystopier, som Vassenden forklarer som sidefortellinger, ofte kritiske, til hovedfortellingen om en tid (Vassenden 2007, 367), og selv om den forteller om et sted og en tid som ennå ikke finnes, er den en beretning om hva som kan komme til å skje med ethvert samfunn. Dermed kan slike tekster leses som kommentarer til samtiden. Leikvolls roman er en dystopi, men det var ikke først og fremst det alternative blikket på min egen samtid som gjorde inntrykk på meg. Leikvoll presenterer heller ikke eksplisitt samfunnskritikk, selv om dette er et underliggende tema i romanen. I Leikvolls roman møter leseren et univers på randen av sammenbrudd, et slags vrengebilde av vårt eget samfunn, eller kanskje en forestilling om hvor vi er på vei. Romanen knytter ikke bare kroppen til identitet, men til hva det vil si å være menneske. Dette er linjene jeg velger å forfølge i mitt prosjekt, og dermed blir verken samtidsperspektivet eller det dystopiske det viktigste for undersøkelsen. Som leser ble jeg fascinert og berørt av fortellerens ettertenksomme nærvær i en verden uten medmenneskelighet, mens det ubehagelige i møtet

med teksten, først og fremst var knyttet til skildringene av ødelagte kroppar. Derfor er kroppen et nødvendig stoppested, og utgangspunkt for undersøkelsen av romanen.

## 1.7 Hypotesene

Jeg ønsker å undersøke hvordan kroppen blir fremstilt, hvordan kroppen påvirker den narratologiske utviklingen, samt hvordan og i hvilken grad fremstillinger av kroppen kan virke på leseren. Dette gjør jeg gjennom tre ulike analyser med utgangspunkt i følgende hypoteser:

For det første at ved å identifisere kroppen som *levd liv*, ikke bare gjennom beskrivelser av dens ytre fremtoning, vil det være mulig å synliggjøre hvor sentral kroppen og dens funksjoner er for å gi liv til litterære karakterer og vise hvor avgjørende kroppens tilstand er for det liv som den enkelte skal leve. Slik blir den sansende kroppen sentral for å forstå hvorfor gutten handler som han gjør, kroppen er ikke noe som passivt preges av de episke hendelsene i romanen. Det kroppslige forfallet driver handlingen videre. Det synes å være en sammenheng mellom hvor kroppsliggjorte karakterer er og i hvilken grad teksten virker på leseren.

Den andre hypotesen er at mange av kroppsfremstillingene i romanen kan beskrives som *groteske*. Den dekomponeringen som skjer med protagonistens kropp, skjer også med mange av de andre kroppene. Groteske fremstillinger er basert på et kroppslig bildesystem, der kroppen er bærer av mening på ulike måter. Det groteske erfares av mottakeren, og fører til emosjonelle responser. Jeg mener at hovedpersonens emosjonelle responser viser hvordan det groteske blir tolket av protagonisten og andre karakterer i det litterære universet. Det groteske virker på hovedpersonen og former hans forståelse av omgivelsene. Dessuten kan fremstillinger av ødelagte og forvridde kroppar skape ubehag hos leseren.

Den siste hypotesen er at kroppen alltid er situert, at den alltid interagerer med sine omgivelser. Omgivelsene påvirker hvordan emosjoner får kroppslige uttrykk i forskjellige affektive rom. Det biologiske grunnlaget for emosjonelle responser er sannsynligvis delt av de fleste mennesker, men de emosjonelle responsene er sosiokulturelt betinget. Beskrivelser av emosjonelle responser kan derfor gjøre at leseren kjenner seg igjen, men de kan også sjokkere leseren.

## 2 Teori og metode

### 2.1 Kroppen i litteraturen

I innledningen til *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800–1900* (2004) skriver Unni Langås: «Nesten all litteratur beskriver og fremstiller kropper, men ikke alle tekster gjør kroppen og dens motiver – seksualitet, spisevaner, sult og død – til et hovedanliggende» (2004, 11). I Jan Roar Leikvolls romaner er kroppen viktig, den er med på å drive handlingen fremover, og det er nettopp motivene som Langås nevner i sitatet over som er sentrale. I *Fiolinane* er kroppen uløselig knyttet til alt som den unge gutten sanser, tenker og opplever. Seksuelle overgrep, kannibalisme, matmangel, sykdom og død preger hans livsverden.

I litteraturen må vi finne metoder for å identifisere det kroppslige. Det finnes jo ikke egentlig noen kropper i litteraturen, men det finnes representasjoner av det leseren forestiller seg at en kropp er og gjør. Disse representasjonene betyr noe, de er bærere av mening, selv om det ikke kan være fullstendig sammenfall mellom en virkelig kropp, en kroppslig erfaring og representasjoner av den (Langås 2004). Kroppen er bærer av mening på flere måter, for eksempel sosialt, politisk, ideologisk og emosjonelt. Både i virkeligheten og i litteraturen må kropp og kontekst ses i sammenheng. I dette kapitlet presenterer jeg et kort filosofisk grunnlag og metodisk rammeverk for de måtene jeg har valgt å undersøke kroppen på.

### 2.2 Hva er en kropp?

Selv om alle har en kropp, er det ikke gitt at det er enighet om hva en kropp er. Spørsmålet har opptatt filosofene siden antikken. Unni Langås gjør i *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda og til i dag* (2005) rede for ulike idéhistoriske perspektiver på hva en kropp er. Hun begynner med *den kristne kroppen*, hvor det er et klart hierarki mellom det kjødelige og det åndelige. Denne distinksjonen danner grunnlaget for *den kartesianske kroppen*.<sup>6</sup> Skillet mellom kropp og sinn går tilbake til antikken, men det er Rene Descartes' formulering av distinksjonen som har fått enorm påvirkning på en rekke fagområder helt frem til i dag.<sup>7</sup> Descartes gjør rede for forholdet mellom kropp og sjel i verket *Meditationes de prima philosophia* (1641).

---

<sup>6</sup> Jeg går mer i dybden på de perspektivene som er av betydning for mitt prosjekt, derfor er vektningen av dem noe ulik.

<sup>7</sup> Langås viser blant annet til hvordan teologen og hegelianeren Marcus Jacob Monrad (1816–1897) baserer seg på den kartesianske dualismen i sin filosofi. «Mennesket er [...] en usynlig og udødelig sjel, men har en synlig og dødelig kropp – og samtidig er både sjelen og kroppen kjønnnet» (2005, 23). I Monrads menneskesyn er forskjellen mellom mann og kvinne en naturlig bestemmelse, skapt av Gud. Kjønnene tildeles ulike sosiale oppgaver, og å handle i strid med dette, vil være å trosse både naturens orden og Guds ord. Slik legitimeres

For Descartes er sinnet det samme som selvet, noe tenkende, *res cogitans*, og dette selvet er adskilt fra kroppen: «Jeg er ikke dette byggverk av lemmer og ledd som kalles menneskets legeme» (1992[1641], 32). Kroppen er en ting med utstrekning i rommet, *res extensa*. Kunnskap om kroppen er kun tilgjengelig for oss gjennom sinnet, for sansninger er ikke til å stole på. Det finnes ting vi kan være sikre på, andre ting vi kan tvile på. Gjennom metodisk tvil kan vi eliminere alt som kan betviles, for så å finne fast grunn for oppbygning av tro. Slik blir alle sansebaserte forestillinger tvilsomme. Det eneste som ikke kan betviles, er at jeg har tvilt, samt at jeg har tenkt og analysert. Tvil og tanke eksisterer hos individet. Denne holdningen oppsummeres i det berømte «Cogitio ergo sum», jeg tenker, altså er jeg. Subjektet er for Descartes et tenkende vesen. Sinnet tilholdssted for identiteten, og autonomt fra kroppen. Derfor kan sinnet eksistere uten kroppen. Sinnet er ikke det samme som hjernen. Kropp og sjel påvirker hverandre, og kommunikasjon mellom de to foregår ifølge Descartes i *konglekjertelen*. Denne måten å tenke om forholdet mellom kropp og sjel, har altså hatt stor påvirkning.

Langås går videre til den *fenomenologiske kroppen*, der skillet mellom kropp og sjel ikke lenger kan opprettholdes. Fenomenologi er en filosofisk retning som særlig knyttes til den tyske filosofen Edmund Husserl. Subjektive erfaringer undersøkes vitenskapelig og empirisk med utgangspunkt i den enkeltes erfaring av og involvering med virkeligheten. Persepsjonens betydning for bevisstheten er sentralt i Husserls forståelse av subjektet, og hans skille mellom den fysiske kroppen, *Körper*, og den levde kroppen, *Leib*, er grunnlaget for den fenomenologiske tilnærmingen til kroppen. Husserl holder fast ved skillet mellom kropp og sjel, men hevder at de to er gjensidig avhengig av hverandre. Subjektet orienterer seg mot verden med kroppen som utgangspunkt. Kroppen følger alltid subjektet, mens tingene kan være her eller der. Det nye ved Husserls filosofi er at det er en teori om menneskets forhold til verden, mellom subjekt og objekt. Siden subjektets sansning er refleksiv, vil det være slik at dersom subjektet berører en ting, vil det også innebære å bli berørt av tingen (Husserl 2000[1952]).

Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty står bak noen av de mest betydningsfulle bidragene til den fenomenologiske tenkningen som moderne teorier om kroppen ofte viser til. Hovedverket er *Phénoménologie de la perception* (1996[1945]).<sup>8</sup> For

---

kjønnsdiskriminerende handlemåter, for mannen er hode og styrke, mens kvinnen er kropp og svakhet. Den patriarkalske orden underbygges med binær tenkning basert på Descartes' skille mellom sjel og legeme.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty bygger videre på teoriene til blant annet Edmund Husserl og Martin Heidegger, samt eksistensialisten Jean-Paul Sartre.

Merleau-Ponty har kroppen forrang, den bebor verden: «We must therefore avoid saying that our body is *in* space or *in* time, it *inhabits* space and time» (1996[1945], 139). Det å bevege kroppen er ikke et spørsmål om å tenke, det er å kunne: «Consciousness is in the first place not a matter of ‘I think that’ but of ‘I can’» (1996[1945], 137). Å tenke på å gå gjør ikke at det fysiske legemet beveger seg, det er først når kroppen utfører bevegelsen at individet vet at det kan. For Descartes dannes mening ved at jeget blir seg bevisst sin indre kjerne, og mennesket kommer til selverkjennelse gjennom tenkning. For Merleau-Ponty dannes mening med kroppen. Langås skriver om Merleau-Ponty at han viser hvordan

[...] kroppslig erfaring tvinger oss til å innse at det finnes en mening som ikke er et resultat av en universelt konstituerende bevissthet, og som klamrer seg til et visst innhold. Dette er kroppens mening, og den lærer oss å forstå sammenhengen mellom essens og eksistens (2005, 26).

Fenomenologien har blitt lagt til grunn for flere litterære tilnærminger til tekst, særlig innenfor tidligere leserorienterte retninger, for eksempel hos Roman Ingarden, Georges Poulet og Wolfgang Iser.

Langås inkluderer *den psykoanalytiske kroppen*, der Sigmund Freud, Julia Kristeva og Jaques Lacan er sentrale teoretikere. I Freuds psykoanalyse er det kroppen som er objekt for forskning, men målet er å forklare sammenhenger mellom den psykoseksuelle utviklingen hos barn og det voksne menneskets drømmer, tanker, emosjoner og handlinger. Utviklingsfasene hos barnet er først knyttet til egen kropp, deretter flyttes fokus til andres kropp.<sup>9</sup> Kristeva og Lacan har særlig vært opptatt av sammenhengen mellom seksualitet og språk, spesielt i forbindelse med identifikasjonsprosesser og konstruksjon av mening.

*Den disiplinerte kroppen* er forbundet med Michel Foucault, fransk filosof og idéhistoriker. Foucault har blant annet skrevet om hvordan sosiale og kulturelle praksiser former kroppen gjennom disiplinering. Diskursene i et samfunn både skaper og regulerer individer.<sup>10</sup> I et historisk perspektiv undersøker Foucault hvilke handlinger som har blitt utført med og mot menneskekroppen for å avsløre hvordan makten har påvirket denne. Makt opererer mellom sosiale strukturer, institusjoner og individet. Foucault viser for eksempel hvordan maktforhold påvirker kroppen direkte, for eksempel gjennom tortur og tvang. Når målet er at kroppen skal brukes til arbeid og produksjon, er det en forutsetning at kroppen

---

<sup>9</sup> Teoriene kastrasjon, ødipuskonflikten livs- og dødsdrift kunne alle vært benyttet for å undersøke kroppens betydning i *Fiolinane*.

<sup>10</sup> Foucault bruker begrepet diskurs for å beskrive system som produserer kunnskap og mening. Diskurs manifesterer seg materielt fordi den produserer det han kaller «[...]practices that systematically form the objects of which they speak» (1982[1969], 49). Diskurs blir derfor en måte å organisere kunnskap på som strukturerer sosiale relasjoner, fordi medlemmene av et samfunn forstår og aksepterer diskursen på samme måte.

underordner seg makten, enten gjennom vold eller gjennom ideologi. Mekanismene som påvirker kroppen, kaller Foucault for kroppens politiske teknologi. Makt handler i stor grad om biologisk regulering, det vil si liv og helse, reproduksjon og seksualitet (1999[1975], 2001[1976], 2001b[1984]).

*Den iscenesatte kroppen* er fremfor alt knyttet til Judith Butler, professor i sammenlignende litteraturvitenskap ved University of California, Berkeley. Hun og andre feministiske forskere har vist hvordan det binære paret sjel/ kropp har blitt overført til andre binære par, som for eksempel mann/kvinne, selv/andre og kultur/natur. Når «mann» knyttes til sjel, og dette igjen knyttes til for eksempel subjekt og kultur, gis den ene siden av de binære parene større verdi enn den andre, der «kvinne» kobles til objekt og natur. Dette har dannet grunnlag for å nedvurdere kvinner, som har vært forbundet med kroppen, som igjen er underlagt sjelen.

Kroppen er ikke bare en idéhistorisk kategori. Mark Johnson, professor i filosofi ved University of Oregon, har skrevet flere bøker om hvor viktig kroppen er for vår forståelse av verden, hvordan den former vår tenkning og vårt språk.<sup>11</sup> Mesteparten av forrige århundre kan det se ut som om kroppen forsvant fra filosofien og andre fagområder. I artikkelen «What makes a Body» (2008) minner Johnson om at innenfor fenomenologien har kroppen alltid vært sentral, selv om den ble stilt på sidelinjen av fagområder som i stedet rettet fokus mot områder som språk, mening og diskurs. Dermed ble kroppen redusert til et objekt som ikke eksisterte på annet vis enn gjennom den mening den kulturelt og historisk ble tildelt. Men kroppen som 'kjøtt og blod' finnes, den eksisterer i den virkelige verden. utfordringen er ifølge Johnson å se kroppen som mer enn et objekt, men likevel som en ting i verden. Han mener det var Merleau-Ponty som først viste hvorfor kroppen ikke kan bli forstått bare som et objekt som interagerer med andre objekter:

[...] my body appears to me as an attitude directed towards a certain existing or possible task. And indeed its spatiality is not, like that of external objects or like that of 'spatial sensations', a *spatiality of position*, but a *spatiality of situation* (1996[1945], 100).

Kroppen er en situasjon, og i denne situasjonen gir det ikke mening å skille den fysiske kroppen fra psykiske prosesser. Dermed er kroppen er aldri bare en ting. Vår verden og erfaring strømmer fra kroppen som situasjon:

---

<sup>11</sup> Se for eksempel Mark Johnson and George Lakoff *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (2010[1999]), Mark Johnson *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning Imagination and Reason* (1987) og Mark Johnson and George Lakoff *Metaphors We Live By* (1980).

It is never our objective body that we move, but our phenomenal body, and there is no mystery in that, since our body, as the potentiality of this or that part of the world, surges towards objects to be grasped and perceives them (1996[1945], 106).

Basert på blant annet disse tankene til Merleau-Ponty, hevder Johnson at begrepet *kroppsliggjøring* er nyttig for å snakke om kropp, og en kropp er *kroppsliggjort* i minst fem dimensjoner.<sup>12</sup> Disse er ikke adskilte, men sammenvevde, og må derfor forstås i sammenheng med hverandre. Den første dimensjonen er kroppen som *biologisk organisme*, det vil si de fysiske og biokjemiske prosessene som opprettholder våre levende kropper. For det andre er kroppen *økologisk*, den er et resultat av interaksjonen mellom organismen og omgivelsene. Den tredje dimensjonen er den *fenomenologiske* kroppen, som er den levde erfaringen av ens egen kropp. Videre er kroppen *sosial*, den er preget av de intersubjektive relasjonene som omgir ens egen og andres kropper. Sist, men ikke minst, er kroppen *kulturell*, preget av de kulturelle meninger som tilskrives kroppen i ulike samfunn til ulike tider (Johnson 2008, 164–166). Johnson mener at det ikke gir mening å snakke om kroppen uten å snakke om alle dimensjonene. Dermed må kroppen studeres med ulike metoder i ulike disipliner.

For å synliggjøre dette, inkluderer jeg et perspektiv på kroppen som ikke er representert hos Langås, nemlig *den empiriske kroppen*. I nyere tid har det vokst frem en tverrfaglig bevegelse omtalt som *andregenerasjon kognitiv vitenskap*, med røtter i en rekke fagfelt som filosofi, lingvistikk, psykologi og datateknologi.<sup>13</sup> Et viktig skille mellom denne forskningen og tidligere kognitiv forskning er en dreining bort fra synet på hjernen som en datamaskin som kun behandler data og sender ut signaler. Kropp og tenkning ses i sammenheng, og det er innenfor dette feltet at *den empiriske kroppen* har stått sentralt.

Marco Caracciolo, professor i engelsk og litteratur ved universitetet i Gent, er en av flere litteraturforskere som foreslår å se til nyere kognitiv forskning for å undersøke hvordan kroppsliggjøring og interaksjon mellom organismen og dens omgivelser er avgjørende for teorier om menneskelig kognisjon. I artikkelen «Embodied Cognition and the Grotesque in Calvino's *La giornata d'uno scrutatore* and Sanguineti's *Capriccio italiano*» (2014) ser Caracciolo på hvordan groteske kroppsrepresentasjoner i litterære tekster kan virke på leseren. Han mener at leserorienterte retninger har hatt metodologiske svakheter i undersøkelser av litterære erfaringer. *Idealleseren* til Ingarden og Iser og Poulet sitt fokus på leserens åpenhet mot forfatteren, er retninger der leseres egne predisposisjoner og interesser speiles mot litteraturen. Gjennom å kombinere fenomenologisk innsikt med empirisk forskning som

---

<sup>12</sup> Det engelske begrepet er *embodiment*.

<sup>13</sup> Det engelske begrepet er *second generation cognitive science*.



fokuserer på kognitive prosesser som er mer eller mindre delt av lesere, gis forskere mulighet til å belyse den litterære erfaringen på nye måter (2014, 4).

Blant annet har empiriske resultater hvordan noen kognitive strukturer er mer eller mindre delt av de som leser samme tekst. Her viser han blant annet til en studie (Wright mfl. 2004) gjort for å underbygge Istvan Czachesz' (2011) hypotese om at det groteske påvirker den kognitive erfaringen ved å bryte med ontologiske kategorier, enten gjennom å være kontraintuitivt, gjennom metamorfose, eller via representasjoner av lemlestedede kropper.<sup>14</sup> Disse er nemlig forbundet med frykt og avsky, og med mental simulering av andre menneskers smerte. Forskerne benyttet seg av *Functional Resonance Imaging (fMRI)* for å registrere hjerneaktivitet mens forsøkspersonene ble vist bilder av kropper som var blitt lemlestet og ødelagt. De fant at bilder av lemlestelse stimulerte *superior parietal cortex*, et område i hjernen assosiert med utdyping av somasensorisk informasjon.<sup>15</sup> Forskerne i fMRI-prosjektet mener at dette området i hjernen aktiveres når man blir vist bilder av lemlestedede kropper fordi den som ser på bildene, mentalt gjenopplever den kroppslige tilstanden til offeret. Dermed kan det hevdes at erfaringen av det groteske er et resultat av en kombinasjon av prosesser på kognitivt nivå og følte kroppsliggjorte responser på litterære representasjoner av for eksempel lemlestedede kropper. Caracciolo er en viktig representant for et relativt nytenkende tverrfaglig felt der man ser på muligheter for å kombinere nevrovitenskap med andre akademiske disipliner.

Vittorio Gallese, professor i psykobiologi ved Universitetet i Parma, er en av oppdagerne av speilnevroner, og en av de fremste forskerne på feltet. Hannah Wojciehowski er professor i engelsk ved The University of Texas, Austin. Sammen har de skrevet artikkelen «How Stories make Us feel: Toward an Embodied Narratology» (2011). De omtaler trenden som *nevrohumanisme*, og beskriver den nærmere som:

[...] the framing of scientific discoveries regarding the mind in terms of what it means to be a human, as well as the complex dialogues and interchanges about the nature of human between members of the global scientific community on the one hand and members of the humanities on the other[...]. (Gallese og Wojciehowski 2011, 3).

Gallese og Wojciehowski, representanter for hvert sitt felt, nemlig nevrovitenskap og litteraturvitenskap, foreslår å bruke empiriske funn fra naturvitenskapen for å belyse hvordan lesere engasjerer seg i litterære tekster.

---

<sup>14</sup> Czachesz fokuserer i hovedsak på de universelle komponentene i det groteske, mens Mikhail Bakhtin vektlegger konteksten når han undersøker sammenhengen mellom den biologiske kroppen og sosiokulturelle meninger i Rabelais' verker.

<sup>15</sup> Se for eksempel Rizzolatti, Fogassi og Gallese (1997).

I litteraturen kan kroppsliggjøring undersøkes enten gjennom de litterære representasjonene av kroppen, eller ved å undersøke lesernes fysiske responser på litterære representasjoner. Både Caracciolo og Gallese og Wojciehowski søker å koble sammen disse perspektivene. Med utgangspunkt i fenomenologien, er det mulig å undersøke hvordan lesere kan respondere på og erfare tekster ved å identifisere representasjoner av litterære karakterers kropper.

### 2.3 Hva jeg snakker om når jeg snakker om kropp

Metodisk gjør jeg en nærlesing av Leikvolls roman *Fiolinane* for å identifisere representasjoner av kroppen i teksten. Representasjonen belyses så med relevant teori fra ulike felt. Jeg ønsker særlig å se på sammenhengen mellom representasjoner av kroppen og betydningen kroppen har for den narratologiske utviklingen. For å svare på hvordan og i hvilken grad teksten kan virke på leseren, gjør jeg ulike tilnærminger til spørsmålet forbindelse med hver delanalyse. Vektingen mellom de ulike leddene er ulik i de tre analysene. Målet er at funnene til sammen vil kunne gi svar på alle deler av problemstillingen, dog innenfor prosjektets rammer. Jeg avgrenser derfor undersøkelsene mine til tre kategorier, *den sansende kroppen, den groteske kroppen og den situerte kroppen*.

Marco Caracciolo, Karin Kukkonen, Cécile Guédon og Sabine Müller undersøker kroppens rolle i narrativer i artikkelen «The promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Intepretation» (2017). I utformingen av det de kaller en kroppsliggjort narratologi peker de på at kroppen til forfattere, lesere og karakterer er nært knyttet til den performative handlingen det er å fortelle en historie.<sup>16</sup> De baserer seg blant annet på arbeidet til Pierre Bourdieu og Michel Foucault, og peker på hvor sentral den sosiokulturelle kroppen er i det å skape mening. Forfatterne hevder at tenkning er forankret i den biologiske kroppen, og kroppslig erfaring er formet av vår fysiske involvering med naturlige og kulturelle miljøer. Dermed er kroppen sentral for interaksjonen mellom leser og tekst med på minst tre nivåer.<sup>17</sup> For det første gjennom prosesser på kognitivt nivå. Kroppen er for eksempel sentral for lesernes respons på representasjonen av karakterers kroppslige, perseptuelle og emosjonelle erfaringer, og beskrivelser av kroppens reaksjoner og bevegelser er sentralt for denne kognitive dimensjonen. For det andre gjennom hvordan kroppen tematisk og stilistisk er vist i narrative tekster og hvordan disse representasjonene er knyttet til

---

<sup>16</sup> Kroppsliggjort narratologi er min oversettelse av begrepet *embodied narratology*.

<sup>17</sup> Caracciolo (2014) fokuserer på de samme nivåene i sin undersøkelse av det groteske, dette kommer jeg tilbake til i kap.4.

handling og plot som helhet. For det tredje fortolkes teksten i en sosiokulturell ramme, og denne er avhengig av historisk og kulturell plassering. Dette påvirker hvilke kulturelle og ideologiske meninger som tillegges kroppen i ulike narrativer.

Basert på denne tilnærmingen, de ulike perspektivene på kroppen presentert i forrige kapittel, og ikke minst romanen, har jeg kommet frem til tre kategorier som jeg legger til grunn for å gjøre tre ulike analyser. Jeg mener at de tre nevnte nivåene kan legges til grunn for hvordan kroppen virker både i og utenfor teksten. Det blir derfor et mål å undersøke hvordan representasjoner av kroppen kan virke på karakterene i teksten på kognitivt nivå, og hvordan disse representasjonene kan virke på leseren. Den tematiske og stilistiske fremstillingen har betydningen for handlingsforløpet, og dette kan igjen knyttes til den sosiokulturelle rammen som teksten fortolkes i av leseren. Men måten kroppen er fremstilt og blir fortolket i, er samtidig plassert i en sosiokulturell ramme i teksten, og det er derfor interessant å undersøke de kulturelle og ideologiske meningene karakterene tillegger kroppen.

Den første kategorien jeg undersøker, er *den sansende kroppen*. Her baserer jeg meg på en relativt ny retning innenfor narratologien som omtales som *kroppsnarratologi*. Genie Babb, professor i engelsk ved SUNY Plattsburgh, tar utgangspunkt i fenomenologien i artikkelen «Where the Bodies Are Buried: Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character» (2002). I artikkelen kobler hun kropp til klassisk narratologi, og tar samtidig et oppgjør med hvordan Descartes' syn på kroppen har fått dominere en rekke fagområder i lang tid. Hun viser at kritikken mot det kartesianske skillet mellom kropp og sjel kan deles i tre hovedretninger. Den første av retningen kaller hun filosofisk. Innvendingene mot Descartes' dualisme har kommet fra flere hold innenfor filosofien, men kanskje særlig fra *fenomenologien*, som legger kroppen til grunn for all forståelse. Den andre retningen Babb trekker frem, er nettopp andregenerasjon kognitiv vitenskap, som på mange måter har forsøkt å bekrefte den fenomenologiske grunntanken. Den siste retningen kaller Babb *politisk*. Retningen har ifølge Babb sitt opphav i poststrukturalisme, feminisme og *queer theory*, og fokuserer på hvordan eurosentrisk, patriarkalsk, heterosexistisk ideologi har blitt rettfærdiggjort med grunnlag i den dualistiske tankegangen til Descartes. Babb baserer seg på den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette (1972) sitt narratologiske begrepsapparat når hun utvikler kroppsnarratologien. Som på så mange andre områder, opprettholdes dikotomier basert på det kartesianske skillet mellom kropp og sjel, av narratologien. Narratologiske begreper som retter fokus mot kroppen fremfor sjelen og subjektet, kan bidra til å dekonstruere dette skillet. Begrepene kan også identifisere representasjoner av karakterers kroppslige tilstedeværelse, samt å skille disse fra representasjoner av karakterenes bevissthet.

Det kan for eksempel være nyttig å belyse følelser som både psykiske og kroppslige fenomener. Babb identifiserer fremstillinger av kroppen i teksten. Hun deler disse i to hovedkategorier basert på Husserls fenomenologiske oppfattelse av kroppen. Den første kategorien er beskrivelser som representerer *Körper*, den objektive kroppen slik den kan observeres gjennom ytre karaktertrekk og kategoriene som ligger til grunn for beskrivelsene. Den andre kategorien inneholder ulike uttrykk for kroppens levde liv, *Leib*, som dermed er beskrivelser av karakterenes subjektive erfaring av kroppsliggjøring, for eksempel sanseintrykk og kroppslige responser.

Den andre kategorien er *den groteske kroppen*. Den russiske filosofen og litteraturviteren Mikhail Bakhtin er på mange måter den første litteraturteoretikeren som løfter frem kroppen og dennes mening. Bakhtins avhandling *Latterens historie. François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen* (2017[1965]) undersøker middelalderens latterkultur og karnevalet. Bakhtin beskriver det groteske som en form for og et bilde på motstand, fordi degraderingen av alt det opphøyde i samfunnet kan ha en subversiv funksjon. For Bakhtin er grotesken en ambivalent posisjon som dreier seg om menneskekroppen. Den fokuserer ikke bare på nedbrytingen av kroppen, men også dens fornyende aspekter, for eksempel dens mulighet for å skape nytt liv. *Det materielt-kroppslige prinsipp* viser frem kroppen, det vil si bilder av selve kroppen, av spising og drikking, av naturbehov og seksualliv. *Grotesk realisme* er den folkelige latterkulturens bildesystem. Her er det materielt-kroppslige prinsipp udelt positivt, og det er et universelt prinsipp som spiller på folkets kropp, aldri individets egen kropp. Den tyske litteraturviteren Wolfgang Kayser tar for seg den groteske estetikken i *The grotesque in Art and Literature* (1981[1957]). Kayser legger vekt på at det groteske er noe fiendtlig, fremmedgjort og umenneskelig. Dette fører til at det som er kjent og nært, vår egen verden, kan fremstå som fremmed og skremmende, for eksempel der det menneskelige blandes med det ikke-menneskelige. Slik kan det oppstå en følelse av mangel på sammenheng og mening i tilværelsen. Når virkeligheten fremstilles som forvridd, absurd og grotesk, vil den som erfarer dette, kunne oppleve både overraskelse og frykt. Videre baserer jeg meg på forskning på den empiriske kroppen, eller fra andregenerasjon kognitiv vitenskap, for å belyse hvordan fremstillinger av kroppen kan virke på leseren. Marco Caracciolo (2014) baserer seg blant annet på nettopp Bakhtin i sine analyser av det groteske i to romaner fra italiensk etterkrigslitteratur. Her viser han til nyere forskning på det groteske, blant annet fra Noël Carroll og Istvan Czachesz. Caracciolo bruker begrepet *kroppsliggjort kognisjon* for å belyse forholdet mellom tekst og leser. Gjennom å identifisere groteske representasjoner av kroppen i teksten, for så å se på karakterers

responser, drøfter han hvordan representasjonene kan virke på leserne. Gallese og Wojciechowski (2011) er også opptatt forholdet mellom tekst og leser. De viser blant annet til forskning på speilingsmekanismer knyttet handlingspersepsjon og utføring. Kort fortalt aktiveres de samme områdene i hjernen når vi ser andre bevege kroppsdeler som når vi selv utfører samme handling. De samme områdene er involvert når vi prosesserer handlingsrelaterte ord og setninger. Andre speilingsmekanismer ser ut til å være involvert i vår evne til å dele emosjoner og sansninger med andre. Gallese og Wojciechowski hevder at speilingsnevronene kan aktiveres også gjennom representasjoner av kropp og emosjoner. Dette kan forklare hvordan litteratur, film og samtaler med andre fører til emosjonelle erfaringer. Det finnes en del skepsis mot teorien, særlig hvordan den skal benyttes innenfor litteraturvitenskapen.<sup>18</sup> Teorien kan belyse hvordan representasjoner av det groteske kan virke på leseren.

Den siste kategorien har jeg kalt *den situerte kroppen*. I denne analysen retter jeg fokus mot hvordan kroppen virker sammen med omgivelsene. Jeg undersøker sammenhengen mellom emosjonelle responser som sosiokulturelle konstruksjoner. Filosofen Martha Nussbaum, professor i rettsvitenskap og etikk ved University of Chicago, har som utgangspunkt for sin teori om sammenhengen mellom emosjoner og narrativer, at følelser er noe som er lært, og at vi lærer disse særlig fra kulturens fortellinger. Nussbaum mener at å lese skjønnlitteratur gir oss mulighet til innsikt i eget liv, til å øve opp emosjonelle ferdigheter og empati. I *Upheavals of Thought: The Intelligence and Emotions* (2001) undersøker Nussbaum emosjonenes rolle og funksjon i menneskers liv. Hun argumenterer for at emosjoner er «[...] intelligent responses to perception of value» (2001, 1). Emosjoner er vurderinger, og de registreres først og fremst med kroppen.

I denne delen drøfter jeg også betydningen de emosjonelle responsene har for den narrative utviklingen, og dette gjør jeg bruker basert på teorier om emosjonell geografi fra feltet affektiv narratologi.<sup>19</sup> Patrick Colm Hogan, professor i litteraturteori ved University of Connecticut, drøfter i *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories* (2011) sammenhengen mellom narrativer og emosjoner. Målet er å vise hvordan emosjoner orienterer narrativer. Han baserer seg på kognitiv forskning når han argumenterer for at

---

<sup>18</sup> Se for eksempel Carla Freccero (2011), som hevder det kan være etisk problematisk å basere seg på denne forskningen fordi teori og metode underbygger et antropocentert verdenssyn. Andre har innvendt at litteraturforskere har for liten kunnskap om om nevrovitenskap til å benytte denne som utgangspunkt for litterære analyser.

<sup>19</sup> Affektiv narratologi er et felt som baserer seg på litteraturvitenskap, filosofi, kognitiv psykologi, nevrobiologi og medievitenskap. Sentralt står emosjoner, affekter og følelser, hvordan de oppstår, arter seg og virker i litterære tekster.

fortellingens struktur er et systematisk produkt av menneskers emosjonelle system. Han er også interessert i rollen narrativer spiller i menneskers emosjonelle liv, og hevder at emosjonelle systemer er nødvendige for å forstå fortellinger. Emosjonell geografi er et av begrepene Hogan benytter seg av for å vise hvordan opplevelsen av tid og rom er en emosjonell opplevelse.

Per Thomas Andersen, professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo, skriver i *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* (2016) om hvilken betydning følelser kan ha i fortellinger. Han diskuterer også hvordan fortellinger kan være arena for utprøving og trening i emosjonell forståelse, en evne som er grunnleggende for å forstå egne og andres følelser.<sup>20</sup>

Frederik Tygstrup, viseinstituttleder ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskap ved Københavns Universitet, diskuterer i artikkelen «Affekt og rum» (2013) hvordan geografiske, sosiale og eksistensielle relasjoner er involvert i produksjonen av sterke affekter, samt hvordan dette affektive virker tilbake på produksjonen av den sosiale erfaringen av rommet. Disse rommene bygger på antakelsen om at menneskers affekter blir påvirket av tre faktorer: det rasjonelle, det situasjonelle og det kroppslige. Begrepet *affektive rom* forklarer han slik:

Med begrepet «affektive rum» er ærindet ikke at udskille endnu en særlig rumlig orden, men at betragte den menneskelige erfarings levede relationelle rumlighed i en særlig optik, der fokuserer på de affekter, der produceres i denne relationelle økonomi (Tygstrup 2013: 27).

Gjennom analyser av ulike litterære verk, viser Tygstrup hvordan hendelser har direkte påvirkning på romanfigurenes affekter, både på individuelt og kollektivt nivå. Det affektive ses som en viktig del av menneskers fellesskap. Tygstrups tilnærming til det affektive er post-romantisk i den forstand at han legger vekt på ytre og kontekstuelle faktorer. Affekter er ikke bare indre psykologiske fenomener hos det enkelte individ. *Affektive rom* i litteratur skapes i skjæringspunktet mellom individ og kontekst, i det det kontekstuelle knytter kollektiv kultur og individuelle erfaringer sammen. I rommet som skapes kan leseren lete etter forklaringer på hvilke faktorer utenfor individet som forårsaker affekter hos individet, «lete etter den affektive komponent i de relationelle rum, som eksisterer omkring oss» (2013, 27). Måten vi blir påvirket på i en situasjon der det hersker en spesiell atmosfære, henger sammen med vår individuelle sosialisering og mentale utrustning.

---

<sup>20</sup> Andersen (2016) bygger videre på noen av begrepene til Hogan, men tar avstand fra universalismen i Hogans teori.

I denne delen undersøker jeg litteraturens virkning på leseren basert på arbeidet til Rita Felski, professor ved University of Virginia. Hun tar utgangspunkt i fenomenologien i sine analyser av leseres respons på litterære tekster. I *Uses of Literature* (2008) drøfter hun hva det er med litteraturen som gjør at den virker i verden. Hun kritiserer en tendens i litteraturvitenskapen til å skille litteraturen fra samfunnet ellers, og mener at det er på tide med en vending bort fra *mistenksomhetens hermeneutikk*, og mot det som kan kalles litteraturens bruksområder.<sup>21</sup> Litteraturens mest potente sosiale verdi kan ligge i leserens bevissthet. Hun kaller lesing for «[...] a phenomenology of self-scrutiny» (2008, 35). Kroppen blir sentral for hvordan lesere erfarer det de leser fordi litteraturen kan virke direkte på kroppen. Felski presenterer fire elementer som hun mener inngår i all lesing av skjønnlitteratur, *gjenkjenning forføring, kunnskap og sjokk*.<sup>22</sup> Disse er ikke kvaliteter ved det enkelte litterære verket, og heller ikke uavhengige psykologiske tilstander, men noe som betegner de mange nivåene i interaksjoner mellom tekst og leser, som ikke kan reduseres til de enkelte deler. Hun understreker at de fire ikke er verken uttømmende eller gjensidig ekskluderende.

---

<sup>21</sup> *Mistankens hermeneutikk* er et begrep som særlig blir forbundet med Paul Ricoeur (1979[1965]). Begrepet betegner en kritisk lesemåte som går inn for å avsløre skjulte meninger i teksten, for eksempel knyttet til ideologi.

<sup>22</sup> Felski bruker «modes of textual engagement» (2008, 14).

## 3 Den sansende kroppen

### 3.1 Tilnærminger til den sansende kroppen

For Merleau-Ponty er persepsjon den menneskelige bevissthets måte å være i verden på. Denne er uløselig bundet til kroppen, for mennesket erfarer verden med kroppen. Kropp og bevissthet er ikke motsetninger, men to aspekter ved det Merleau-Ponty kaller å være-til-verden. På samme måte innebærer sansning en dobbelthet, der subjektet, som er den menneskelige bevissthet, og objektet, som er verden, blir to sider av samme aspekt, Slik rettes oppmerksomheten mot hvordan vi erfarer i stedet for hva vi erfarer.

Perception is not a science of the world, it is not even an act, a deliberate taking up of apposition; it is the background from which all acts stand out, and is presupposed by them (Merleau-Ponty 1996[1945], xi).

Å være en bevissthet, eller en erfaring, beskriver Merleau-Ponty som: [...]is to hold inner communication with the world, the body and other people, to be with them instead of being beside them (1996[1945], 96). Bevisstheten formes gjennom interaksjon med omgivelsene. Dermed vil endringer i omgivelsene kunne påvirke bevisstheten. Og endringer i kroppen vil kunne påvirke hvordan omgivelsene erfares.

I dette kapitlet baserer jeg meg på Genie Babbs *kroppsnarratologi* når jeg undersøker den sansende kroppen i teksten. Babbs overordnede motiv er å vise hvordan det kartesianske skillet mellom kropp og sjel har fått dominere en rekke fagområder, inkludert narratologien. For å bryte denne dualistiske tradisjonen, vil hun vise hvor kroppsliggjorte karakterer i litterære fremstillinger egentlig er. I det følgende identifiserer jeg de *Körper* og *Leib* hver for seg, men siden de nettopp er aspekter, og ikke klart adskilte kategorier, kan de ikke behandles hver for seg, men må ses i sammenheng.

I tillegg til Husserl og Merleau-Ponty, baserer Babb seg også på filosofen Drew Leders *Absent Body* (1990) når hun kommer frem til de fem formene for sansning som er sentrale for å finne representasjoner av *Leib* i teksten. Den første er *eksteroepsjon*, som er bevissthet om og erfaring av ytre stimuli på kroppens overflateorganer. Indre sansning, som stammer fra innvollene og er tilgjengelige for bevisstheten, kalles *interoepsjon*. Tredje type er *motilitet*, det å bevege seg gjennom rom muliggjort via persepsjon av miljøet, kinestesi, indre sansning og kontroll. *Viscerale prosesser* er de automatiske og semi-automatiske prosessene i innvollene, som fordøyelse og sirkulasjon, prosesser vi har liten bevissthet om og kontroll over. Den siste typen er *habitus*, de handlingene som har blitt vaner og automatiske. Hun understreker at hun ikke ser litterære karakterer som noe annet enn konstruksjoner i



tekst, men at for at karakterer og narrative tekster skal være forståelige, må de snakke til lesernes kroppsliggjorte erfaring.

Begrepet *habitus* er hentet fra den franske sosiologen Pierre Bourdieu, som i *Outline of a Theory of Practice* (2010[1977]) viser hvordan klassetilhørighet blir en del av og uttrykt med kroppen, for eksempel gjennom dagligdagse handlinger som å gå, snakke og spise. For Bourdieu er kroppen et synlig produkt av denne klassetilhørigheten. Bourdieu bruker begrepet for å belyse samspillet mellom individet og samfunnet det er en del av, og definerer *habitus* som «[...] systems of durable, transposable *dispositions* [...]» (2010[1977], 72).<sup>23</sup>

Videre diskuterer jeg om kroppen identifisert som *Körper* og *Leib* kan utvide forståelsen for karakterer og deres handlinger. Dette gjøres ved å se på hvordan disse påvirker den narratologiske utviklingen. Babb hevder at de fleste narratologiske modeller ignorerer karakterenes kropper utover det deskriptive. Hun mener at fokus på kroppen kan gi en dypere forståelse for hvor viktig kroppen er når litterære karakterer skapes. Slik kan også oppfatningen av måten lesere engasjerer seg i narrativer endres. Derfor drøfter jeg hvordan og i hvilken grad kroppsliggjorte karakterer kan virke på leseren. Involvering er ikke isolert til mentale operasjoner, det er en kroppsliggjort aktivitet. Representasjoner av kroppen og kroppsliggjøring kan dessuten være en arena for forhandling mellom alle de diskurser som preger kroppen, estetiske, religiøse, medisinske, sosiologiske, historiske, politiske og så videre, hevder Babb, og de er også en grunn til å inkludere kroppen i undersøkelser av litteratur (2002, 201).

### **3.2 Körper**

Kroppen som et objekt sett utenfra, er beskrivelser av typen *Körper*, og tradisjonelt er det hovedsakelig slik kroppen har blitt identifisert i tekst. Basert på arbeidet til blant andre George Lakoff og Mark Johnson (2010[1999]) mener Genie Babb (2002) at denne deskriptive funksjonen er forbundet med kroppsliggjøring på minst to måter. For det første gjennom romlige relasjoner, det vil si forholdet mellom kroppen og omgivelsene den interagerer med. Johnson og Lakoff nevner flere slike skjemaer som ligger til grunn for interaksjon mellom kroppen og omgivelsene, for eksempel *senter-periferi*, *nær-fjern*, *horisontal-vertikal*, *foran-bak* og mange andre. En slik organisering er basert på hvordan vi benytter disse skjemaene for å strukturere interaksjonen mellom våre egne kropper og andre ting eller personer. Sentralt i dette står en organisering av omgivelsene, hvor noe befinner seg i forhold til noe annet. For

---

<sup>23</sup> Forfatterens kursivering

det andre aktualiseres kroppsliggjøring gjennom *kategorisering*, som er en grunnleggende funksjon for alt levende liv. Babb forklarer at kategorisering gjør det mulig for individet å orientere seg i verden på en slik måte at det er mulig å «[...]operate within it completely» (2002, 203). Kategorisering handler også om organisering. Måten kategorisering viser seg gjennom beskrivelse går utover det rent biologiske. Den spiller på kroppsliggjort erfaring innkodet i en lang rekke diskurser: estetiske, litterære, retoriske, sosiologiske, psykoanalytiske, vitenskapelige og medisinske. Romlige relasjoner og kategorisering legger grunnlag for beskrivelsene av de fysiske trekkene ved både fortelleren og de andre karakterene i *Fiolinane*. De underliggende kategoriene *innenfor- utenfor* og *nær-fjern* bestemmer hvem som er familie, hvem som er en del av flokken og hvem som hører til på fyllinga.<sup>24</sup>

En av de mest fremtredende kategoriene er hvorvidt karakteren besitter maskulin styrke eller ikke. Pungen er det fremste symbolet på denne styrken, og en rekke mannlige karakterer blir derfor hovedsakelig beskrevet gjennom hva slags pung de har. Føtter, hender, stemme og hud er også knyttet til denne styrken. Farens pung blir symbolet på alt gutten ønsker seg. Han ser på den med beundring: «[...] den tunge og raude pungen mellom dei hårete beina og lurte på om eg kom til å få ein slik ein dag» (8). Ifølge bestefaren får alle menn skikkelig pung, og gutten er opptatt av sin egen. I beskrivelsene sammenligner han seg ofte med andre, særlig faren og bestefaren. Blant annet lurer han på om han kommer til å få like stor pung som faren, og han forklarer at han har mindre hender enn faren. Slik understrekes farens størrelse og dermed hans dominerende posisjon. Protagonisten plasserer andre barn i samme kategori som han på noen områder. Men fordi han er syk, er han ikke helt som dem:

Dei andre stod i ring og klappa, dei var tynne som meg, og pungane var like små, det fanst ingen brennande flekkar på ryggane deira, ingenting som synte teikn til nye kroppshøl, huda var mjuk og glatt, slik dei eldre sa unge gutar skulle vere, og når dei sprang, følgde heile kroppen med [...] (37).

Faren er opptatt av det samme i sine beskrivelser av sønnen og måten han beveger seg på. Slik ydmyker faren gutten ved å plassere ham i en annen kategori enn seg selv, andre menn og deres sønner.

*Körper* kan deles i beskrivelser av vedvarende ytre trekk, som for eksempel størrelse og hudfarge, og romlige relasjoner aktiveres blant annet gjennom beskrivelse av størrelse, fordi en karakters størrelse vil for eksempel kun gi mening om den sammenlignes med en

---

<sup>24</sup> Denne organiseringen av omgivelsene blir undersøkt nærmere i kap. 5.

annen karakters størrelse. Faren er fysisk overlegen. Han har makt over de andre i familien, og han har en viktig rolle i flokken. Alt ved faren er imponerende for sønnen. Han har større hender, større kropp, hel hud og en stor pung. Han ser mildere ut når han sover, for da er hender, føtter og resten av kroppen mykere. Farens ansiktsuttrykk endres når han blir sint: «Auga hans vart mørkare» (63). Det gjør også kroppsspråket: «Far spratt opp og ned og snøfta og peika mot himmelen» (76). Farens fysiske størrelse er mer enn kroppen og det biologiske idet sønnen sammenligner han med kveldshimmelen: «[...] og far var ikkje berre kroppen sin, men heile den raude kveldinga» (154). Faren virker allmechtig, sterk, frisk og nærmest som en gud. Det er få som betviler hans autoritet.<sup>25</sup>

Gutten beskriver også bestefaren, og særlig oppmerksom er han på alderdommen som preger utseendet hans. Han er skrubbete, tynn og tørr, huden på føttene slår sprekker. Bestefarens pung beskrives som ei «hengande hudfille» (40) og som «eit dødt, flådd og inntørka dyr» (47), men haka ligner en pung, slik at når bestefaren puster «[...] bevegde ansiktspungen på seg som om bestefar var eit ungt menneske og ikkje eit som snart skulle miste alt» (42). Bestefaren har mistet sin fysiske makt, men har fremdeles en annen type makt. Denne kan leses i ansiktet, men med det språklige uttrykket for makt som er det eneste gutten kjenner, derav uttrykket «ansiktspungen».

Alle kvinnene har fysiske mangler eller er rammet av sykdommen. Gutten er den eneste mannlige karakteren som er syk. Frisk eller syk blir en måte å kategorisere karakterene på, og denne er viktig, for det for konsekvenser om man plasseres i kategorien syk. Mora forkastes og isoleres siden hun ikke lenger er frisk nok til å dekke farens behov. Bestefaren bestemmer at faren skal få en ny kone, men denne har allerede en fysisk defekt, hun har en arm som er kortere enn den andre.

*Körper* kan også omfatte *midlertidige ytre trekk*, som ansiktsuttrykk, stemmeleie og måter å bevege seg på. Her gjør kategorisering seg gjeldende for eksempel gjennom beskrivelser av ansiktsuttrykk. Mora er den kvinnen som beskrives tydeligst. Sønnen kan huske henne som smilende, men nå ser han bare bitterhet i ansiktet hennes: «[...] ansiktet var i stadig endring, ei rekke overgangar, men det la seg aldri tilbake dit det ein gong begynte» (53). Slik viser moras ansiktsuttrykk at hun er en annen nå, syk, nedbrutt og svært lite menneskelig.

---

<sup>25</sup> Farens makt og autoritet blir kun utfordret i møte med karakteren «den fremmede», og da spiller pungen som symbol på makt en sentral rolle: «I morgonlyset vart pungen hans raudare og bles seg opp til ein av dei største eg har sett» (20).

### 3.3 Leib

Beskrivelser av typen *Leib* gjør kroppen synlig på en annen måte enn *Körper*, fordi *Leib* beskriver karakterenes subjektive erfaring av kroppsliggjøring. *Leib* er både de kroppslige erfaringene som er tilgjengelige for bevisstheten, og de aspektene som er utenfor bevisstheten og kontroll. Det er som nevnt ikke noe absolutt skille mellom de to aspektene, og enkelte beskrivelser kan det være vanskelig å kategorisere som enten *Körper* eller *Leib*. Dette gjeldet for eksempel språk. Måten stemmen brukes på og hvordan det som blir sagt virker på andre, er på den ene siden et trekk ved karakteren som kan beskrives, altså et ytre og observerbart trekk, på den andre siden er det lyder som sanses og tolkes av fokaliseringsinstansen, og dermed eksterosepsjon for den som sanser.<sup>26</sup> Kommunikasjonen foregår dessuten ikke bare gjennom verbalspråk, men også med kroppen, som i tilfellene der mennene viser pungen for å vise makt. Faren uttrykker seg ved å kommandere og gi ordre. Dette viser seg særlig gjennom hvordan mora adlyder farens ord: «Kanskje var det derfor han ofte kjefta når ho bevegde på seg, kjefta henne til å ligge stille, kjefta armane hennar til å halde rundt hovudet» (61). Sønnen tar etter denne atferden: «Eg kjefta det eg var god for saman med far [...] (61). Både menn og kvinner skriker. Kvinnenes stemmer beskrives som klagende og skingrende, mens mennene har dype røster som grynter. Stemmen til mora er den verste for gutten, hun klager, klynker og gir uttrykk for smerte og sorg. Når hun henvender seg direkte til gutten, er hun spottende. Mora ser at gutten aldri kan bli som faren. I disse tilfellene er språket et midlertidig trekk ved karakterene, som jo er *Körper*. Likevel virker ytringene direkte på kroppene til andre karakterer. Ikke minst er dette tilfelle da gutten skal forklare hvordan bestefarens ord sårer ham: «Eg hadde aldri trudd at ord i seg sjølv kunne kjennast, men då bestefar sa akkurat dette, skar noko hol ein stad inne i meg. Fra dette holet rann noko ut og verkte» (91). Sårende ord beskrives dermed på samme måte som sykdommen, som noe som stikker hull og lar det som skal være inne i kroppen renne ut som verk. Stemmeleie, språklyder og ytringer lar seg ikke plassere i bare en kategori, og viser hvordan alle aspekter av kroppsliggjøring må ses i sammenheng.

Protagonisten i *Fiolinane* utgjør en motvekt til det dyriske og primitive som ser ut til å prege resten av beboerne på fyllinga. Han kjenner følelser som kjærlighet og empati, men siden disse er forbundet med svakhet, føler han at han må velge mellom de maskuline og de feminine verdiene for å få farens anerkjennelse. Så blir det synlig at han er rammet av

---

<sup>26</sup> Begrepet *fokalisering* ble lansert Gérard Genette (1972) for å skille spørsmålet om hvilken karakter det narrative perspektivet ligger hos fra spørsmålet om hvem som er fortelleren.

sykdommen, og da endres hans syn på omgivelsene, både metaforisk gjennom glasskula og bokstavelig fordi han innser at kroppen vil ødelegges. Svært lite av dette er direkte uttalt. I stedet er det formidlet av den sansende kroppen, og det er leseren som må gjøre tolkningene. Dette kan ikke gjøres gjennom ytre beskrivelser alene. Representasjoner av karakterens levde liv kan gi økt forståelse for karakterens utvikling.

Som vist i forrige avsnitt er *Fiolinane* en roman som er rik på beskrivelser av typen *Körper*. Teksten har likevel langt flere innslag av *Leib*, og disse må identifiseres for å tydeliggjøre hvor sentrale de er. De ulike formene for sansning kan identifiseres hver for seg, men de virker sammen og må derfor undersøkes i sammenheng med hverandre. Romanen har mange representasjoner av slike sansefølelser, og de fem ulike formene for sansning forekommer noen ganger samtidig. Slike tekstpassasjer viser hvor kroppsliggjorte karakterer kan være selv om det ikke finnes beskrivelser av det objektive kroppen sett utenfra:

I rommet lukta det som i eit langt solsteikt rør, der nokon hadde krope seg fast og rotter hadde gnege frå begge sider. I denne lukta rann ei kraft gjennom meg og gjorde meg sterk ved sida av nesten gjennomsluktige veslesyster. Ribbeina voks og pungen vida seg ut, det knytte seg innvendig, eg var den som styrde nervetrådane frå utveksten øvst på kroppen og ut i armar og bein. Eg var hendene mine, eg var føtene, eg var pung og auge, munn og mage, eg var pusten som auka kvar gong eg rørde ved henne (107).

Når fortelleren beskriver lukt fra omgivelsene, er dette et eksteroseptivt inntrykk som fører til en respons som er både interoseptiv og visceral, fordi han beskriver kraft på innsiden, bein og pung som utvider seg. Kroppen som beveger seg bevisst, er et eksempel på motilitet. Bildene han bruker for å forklare det han oppfatter, kan være formet av habitus. Sitatet er interessant også fordi gutten først forsøker å identifisere et jeg som kontrollerer kroppen, noe som er helt i tråd med det kartesianske skillet. Her er det like mye et uttrykk for ønsket om å kunne kontrollere kroppen og å kunne være sin egen kropp. Deretter *er* han alle delene av kroppen han ramser opp, og skillet er opphevet. Samtidig viser sitatet hvor sentral kroppen er for at protagonisten skal kunne handle, og dermed for at historien skal kunne drives fremover. I det følgende viser jeg hvordan de ulike formene for *Leib* er tilstede i romanen, samt hvordan kroppen blir sentral for å forstå karakterene og handlingen i *Fiolinane*.

### 3.3.1 Eksterosepsjon

Eksterosepsjon er bevisstheten om og erfaringen av eksterne stimuli via kroppens overflateorganer. Dette er den klart dominerende formen for sansning, og det er for mange sanseintrykk av denne typen til at alle kan nevnes. I en jeg-roman vil sansningssenteret filtrere sanseopplevelsene slik at de formidles fra en bestemt fokaliseringsinstans, og i

*Fiolinane* ligger sansningscenteret hos protagonisten. Eksterosepsjon er sansninger fra blant annet lyd, lukt, syn og hørsel, og det som fornemmes, kan befinne seg et annet sted enn den som sanser, de er lokalisert til kroppen, men rettet mot omgivelsene. Merleau-Ponty drøfter oppfatningen om at synsinntrykk er mer objektive enn andre sanseintrykk, at kroppen objektivt registrerer omgivelsene. Han hevder dette er en misoppfatning, for en selv om synsinntrykk kan være fjernt fra kroppen, befinner kroppen seg i en atmosfære. Alt er «[...] concretions of a setting , and any explicit perception of a thing survives in virtue of a previous communication with a certain atmosphere» (Merleau-Ponty 1996[1945], 320).

Sanseintrykkene kan altså gi informasjon om den som sanser og hva han er opptatt av, også når det ikke er dennes kropp som er i fokus:

Eg såg utover fyllinga. Det knirka i skurdører, og ei kvinne ropte på eit barn som ikkje svarte, ein mann stod i ei dør og ropte ein gutt inn til seg, to gamle menn song langt borte. Lenger borte bar nokon vatn, men mor var ikkje ein av dei (66).

I sitatet blir det tydelig at det som tiltrekker seg guttens oppmerksomhet, er det i omgivelsene som minner om hans egen familie. Barnet som ikke svarer, kan representere en av de syke søstrene, mannen som roper på en gutt, kan minne om protagonistens ønske om å bli sett av sin egen far, de gamle mennene som synger ligner på bestefaren som spiller fiolin. Sitatet viser også at det som ikke blir sett, kan være like viktig. For mora er jo ikke en av de kvinnene han ser, mora er blitt fraværende.

Han formidler sin oppfatning av omgivelsene, fugler på himmelen, damp fra bakken og den varme sanda mot huden. Han forbinder nettene med kulde og ensomhet, mens dagene er dominert av den brennende sola. Lukt og lyder forbindes som så mye annet med trusler og potensiell fare. Når de eksteroseptive inntrykkene kommer fra omgivelsene, som vind og sol, virker disse sammen med kroppens tilstand. For eksempel er det slik han blir bevisst at sykdommen blir verre: «Den kjølige lufta seiv inn i ryggcholet. Før var verken berre i sola, no kom han mest heile tida [...]» (93). Slik kan eksterosepsjon være grunnleggende for å forstå hva protagonistens bevissthet er rettet mot, både med tanke på omgivelsen og egen kropp. Omgivelsene er preget av farer og forfall, og det han ser, kan beskrives som grotesk.<sup>27</sup> Samtidig evner han å formidle små detaljer om det han synes er vakkert, både nært og på avstand, selv om det blir lenger og lenger mellom hver gang han gjør dette etter hvert som forfallet øker. Han forklarer det slik: «[...] eg forsøkte igjen å sjå alt slik det eigentleg var, men det var umuleg» (124).

---

<sup>27</sup> Disse visuelle sanseintrykkene blir grundig behandlet i kapittel 4, om den groteske kroppen.

Både berøring fra andre og det å sanse sin egen kropp kan være eksterosepsjon. Det er grunnleggende annerledes å sanse seg selv enn det som utenfor kroppen eller kommer fra andre mennesker. Gutten beskriver det å sanse sin egen pung som: «Godt var å bere noko som hang ut av kroppen, ein utvekst hengande mellom eigne bein [...]» (9). Men berøring av og fra andre mennesker sentralt for protagonisten. Han gir uttrykk for lyst og lengsel etter å berøre lillesøster, og han noe av det han frykter mest, er at ingen skal ta på han, han vil heller bli slått og sparket. Berøring fra de som står ham nær, viser at han fremdeles tilhører fellesskapet. Sykdom fører til isolasjon, det har han sett skje med begge søstrene. Men det er ironisk nok en berøring fra den han stoler mest på, bestefaren, som bekrefter at han er syk: Ein gammal finger teikna ein sirkel på ryggen min, klemde litt og drog i huden. Det krympa seg mellom beina på meg» (120). Responsen på trusselen skjer i pungen, som er symbolet på makt. En krympende pung betyr svekkelse, og bekrefter hvor truende han opplever bestefarens berøring. At bestefaren blir omtalt via pars pro toto som «ein gammal finger» kan understreke distansen som oppstår mellom de to i dette øyeblikket. Protagonistens reaksjon viser også hvordan ulike sanseintrykk virker sammen. Berøring er eksterosepsjon, mens en krympende pung er et sanseintrykk mer knyttet til kroppens indre.

### 3.3.2. Interosepsjon

Interosepsjon er sanseintrykk fra kroppens indre som er tilgjengelig for bevisstheten. Dette inkluderer for eksempel den euforiske følelsen knyttet til adrenalin og følelsen av sult. For å utdype hva interosepsjon er, baserer Babb seg på filosofen Drew Leder, som forklarer at sanseintrykk av denne typen er mer vagt situert i kroppens indre enn eksteroseptive sanseintrykk. Grensene for hvor sanseintrykkene oppstår er flytende, og bevisstheten har bare delvis tilgang til dem, som for eksempler følelsen av sult lokalisert til selve fordøyelsessystemet (1990, 40–41).

Mangel på mat og følelsen av sult er konstant tilstede for fortelleren i *Fiolinane*, og dette formidler han allerede i bokens første scene: «[...] det peip og rumla i buken kvar gong eg svelgde og saug [...]» (8). Men fra maten kommer også kraft, kraft er forbundet med styrke og maskulinitet, som igjen er essensielt for overlevelse. Gutten har begrenset mulighet til å uttrykke hva han føler, derfor uttrykkes disse opplevelsene beskrivelser av hva som skjer i kroppen og mer eller mindre ufrivillige bevegelser:

Kjøttsafta rann ned i kroppen min, strøynde ut i blodet og reinsa det, fekk det til å renne fortare og strøyme gjennom kvar del av meg. Ei kraft fekk meg til å slå armane mot himmelen mens eg satt på huk og bevegde hoftene så pungen rista og slo att og fram. (121–122).

Igjen er pungen sentral i å illustrere makt og kraft. Inntak av mat kan altså føre til sterke emosjonelle responser. Babb løfter frem nettopp dette poenget, at i studiet av litterære karakterer er interoseptive sanseinntrykk ofte et resultat av eller knyttet til emosjoner (2002, 204). Dette gjør seg også gjeldende i kontrasten mellom tørt og vått, som er tilstede gjennom hele romanen. I likhet med ørkenlandskapet rundt ham, opplever gutten sin egen kropp som tørr og livløs: «[...] kjøt og bein gnissa mot kvarandre, tørt mot tørt, bein mot bein» (9). Når han opplever sterke emosjoner, beskriver han det ofte som vann som renner omkring i kroppen. Men når han tenker på noe fin, kjenner han det i igjen i pungen, den blir som: «[...] fylt med varmt vatn» (8). Han synes det er vanskelig å tro på bestefaren som sier at mennesket nesten bare består av vann, for ikke bare kjenner han seg tørr og livløs, han klarer heller ikke å holde på det lille vannet han får i seg (131). Ett av symptomene på sykdommen er at kroppen ikke klarer å holde på det som gir liv og kraft. Kroppen blir dermed grense for livet, og frykten for å miste dette blir plassert i kroppens indre. Det rene og fine er på innsiden, det som kommer ut «[...] vart til skithaug» (146).

Kraften som forsvinner fra pungen når han føler seg truet, kommer altså tilbake når han spiser. Det gjør den også de få gangene faren gir han et snev av anerkjennelse:

Langsamt tok min pung og stake og til å vekse og kjendest sterkare når eg vakna om morgonen, ein god og langsam forsterkande muskel mellom beina, ei kraft eg tenkte skulle gjere meg heil, gjere meg til ein far, gjere at andre kom etter meg, gjere meg fri (104).

Lengselen etter å bli hel og å føre slekta videre er en sterk emosjon. De interoseptive sansningene er i stor grad knyttet til emosjonelle responser, men de er også beskrivelser av virkninger av sykdommen. I tråd med Leders definisjon, er disse i stor grad tilgjengelige for protagonistens bevissthet. Samtidig er de så vagt lokalisert i kroppens indre at de er nært forbundet med prosesser i kroppen som ikke nødvendigvis er umiddelbart tilgjengelige for bevisstheten.

### **3.3.3 Visceralitet**

Visceralitet er som interosepsjon assosiert med kroppens indre. Leder (1990, 65) knytter visceralitet til automatiske og semi-automatiske prosesser i kroppen som ikke er tilgjengelig for bevisstheten, som fordøyelses- og respirasjonssystemet.

Merleau-Ponty la mest vekt på bevisst persepsjon, og dermed på bevissthet som avgjørende for hvordan mennesket er i verden med kroppen. Leder bruker søvn som eksempel på hvorfor også de mer ubevisste sidene av kroppen som organisme må inkluderes i teorier om



kroppsliggjøring For eksempel er kroppen avhengig av å få en viss mengde søvn for å kunne fungere (1990, 203). Men i søvnperioden er ikke bevisstheten om kroppens prosesser nødvendigvis tilgjengelig for bevisstheten. Likevel fungerer for eksempel fordøyelses- og respirasjonssystemet. Dessuten kan de viscerale prosessene bli tilgjengelige for bevisstheten dersom de ikke fungerer som vanlig, eller hvis de slutter å fungere, som ved sykdom. Derfor blir det viktig å se på hvordan viscerale prosesser bidrar i konstruksjonen av de litterære karakterene i *Fiolinane*, for det er særlig i slike sammenhenger de blir brukt.

Som nevnt så rammes særlig fordøyelsessystemet av sykdommen. At kroppen ikke kan holde på mat, blir nevnt i forbindelse med flere karakterer. Men det er kun når protagonisten opplever dette, at beskrivelsene er viscerale og knyttes til en endring, nemlig at disse indre prosessene ikke fungerer slik som de skal:

[...] eg togg og svelgde og togg, men ingenting ville skikkelig ned i strupen min, det var som han snevra seg saman, kjeksgrauten kom ikkje lenger bak i munnhola før eg holdt på å brekke meg. Alt no tok det til å verke i magen, han bles seg opp, og det kom luft ut frå både munn og rumpe (83).

Både å brekke seg og å tømme seg ukontrollert, er ubehagelige kroppslige responser som vekker bevisstheten om indre prosesser. Det samme skjer med funksjoner knyttet til respirasjonssystemet, en visceral prosess som vanligvis er automatisert. Men da gutten plutselig oppdager at det er tyngre å puste enn ellers, blir prosessen tilgjengelig for bevisstheten: «Pusten knytte eit eller anna i brystet på meg, ei lunge på nippet til å sprengast ut i munnen [...]» (39).

Sansninger forbundet med viscerale prosesser ser ut til, i likhet med interoseptive sanseinntrykk, å henge sammen med emosjoner, særlig redselen for ikke å få i seg nok næring eller å få puste. Men bilder av viscerale prosesser brukes også for å utrykke emosjoner som ikke er knyttet til kroppens forfall. Da han skjønner at lillesøster er like syk som storesøster var før hun døde, beskriver han sine egne følelser slik: «Eit eller anna sprakk inni meg, kanskje ein hjarteklaff, kanskje ei lunge» (53). Visceralitet er altså ikke nødvendigvis tilgjengelig for bevisstheten, men kan bli det når det oppstår endringer i de automatiserte mønstrene.

### 3.3.4 Motilitet

Motilitet betegner viljestyrte bevegelser gjennom rom eller fra et punkt til et annet. Det å kunne bevege seg slik, blir muliggjort av persepsjon av omgivelsene, kinestesi, indre sansninger og kontroll. Babb(2002) viser til Merleau-Ponty for å forklare hvorfor objektivt rom er meningsløst uten en kropp som kan bebo det: «there would be no space at all for me if I had no body» (1996[1945], 102). Selv om beskrivelser av det å orientere seg i tid og rom er

vanlig i narrativer, mener Babb at Merleau-Ponty viser at dette er avhengig av kroppsliggjøring. I tekster er det da det mimetiske ved de litterære karakterenes kroppsliggjøring som kommer til syne. Motilitet er, i likhet med ekserosepsjon og interosepsjon, avhengig av proprioepsjon, som omfatter menneskets balanse, posisjonering og evne til å spenne musklene (Leder 1990, 39), og dermed stort sett knyttet til bevisste og intenderte bevegelser. Å bevege seg er ikke å overgi seg passivt til tid og rom, det er å aktivt være i dem. For å kunne bevege seg, må man ha en formening om hvor man er, hva man vil ha og hvordan man skal bevege kroppen for å få det. Merleau-Ponty beskriver motilitet som grunnleggende intensjonalitet (1996[1945], 137).

I *Fiolinane* gir protagonistens bevegelser gjennom rommet mye informasjon om omgivelsene, først og fremst fordi fyllinga er delt inn i trygge og utrygge områder, og da er det helt sentralt at gutten har kontroll på hvor han befinner seg. Dessuten viser gir måten han forflytter seg på viktig informasjon om kroppens tilstand. Før han blir syk, beveger han seg med letthet, han er han leken og spretten:

Eg småsprang mellom dei høge stablane av jernskrap, spratt over alskens skrot, [...].  
Eg huka meg her og der mens eg småsprang, smatt under ein stålbjelke, [...] og eg spente frå og spratt over dei (37).

I sitatet er bevegelsene raske, og han beveger seg målrettet mot bestefarens hus. Men idet han nærmer seg målet, begynner han å merke hvordan kroppen er i endring:

Bakken vart skeiv og tung å springe, og skråninga vart så bratt, eg sette hendene framfor meg og sprang på alle fire, spente frå og gav på det eg klarte, men fekk ikkje soge nok luft inn, og det var tyngre å springe enn vanleg (39).

Han forsøker å klatre oppover bakken slik som han har gjort så mange ganger før, men han puster annerledes og det er tyngre å bevege seg. Slike forandringer i motilitet påvirker ikke bare måten gutten beveger kroppen på, det virker også indirekte på hva han vil når han bruker kroppen.

Som vist i avsnittet om beskrivelser av typen Körper, er gutten drevet av et sterkt ønske om å bli som faren. Dette kommer frem gjennom hvordan han sammenligner seg med faren, for eksempel med tanke på størrelse på pung, hender og føtter. Dessuten forsøker gutten bevisst, av samme grunn, å etterligne farens bevegelser:

Far sine sterke sprett gjekk over i lange steg, og då føtene mine såg det, tok dei til å springe etter han, sprang seg opp i nesten same fart som han. Fleire gonger hørde eg beina våre halde same takt [...] (76–77).

Det er ikke bare tyngre å bevege seg, det er tyngre enn det har vært før. Endringer i kroppen vil føre til endringer i hvordan den beveger seg. Han klarer nesten å holde tritt med faren, men

ikke helt. Beina holder samme takt flere ganger, men gutten er ikke sterk nok, ikke rask nok, og dermed er det andre menn som får løpe fremst sammen med faren. I sitatet ligger dessuten synssansen til føttene. Dette er interessant i forbindelse med påstanden om proprioepsjon og hvilke sansninger som er avgjørende for å kunne bevege seg intensjonalt. Det er altså ikke nok med kunnskap om hvordan man skal bevege kroppen for å nå et mål, det er nødvendig at kroppen kan bevege seg slik. Dette signaliserer en endring i hva karakteren kan og ikke kan gjøre.

Motilitet viser hvor kroppsliggjort karakterer er uten at det nødvendigvis gjøres referanser til utseende eller andre karaktertrekk. I *Fiolinane* blir aspektet med intensjonalitet spesielt sentralt for fortellerens evne til å bevege seg som han ønsker og som han gjorde før han ble rammet av sykdommen. Dette påvirker hva han vil. Endringen i hans kroppslige tilstand blir avgjørende for motiliteten. Kunnskap om og evne til å bevege seg er ikke alltid bevisst, for kroppen er allerede preget av mønstre og praksiser som er lært, men som ikke nødvendigvis er tilgjengelige for bevisstheten.

### 3.3.5 Habitus

Habitus beskriver atferdsmønstre hos et individ eller en gruppe som har blitt så vanlige at de er mer eller mindre automatiserte. Derfor er de heller ikke umiddelbart tilgjengelige for bevisstheten, slik motilitet er. Nettopp at habitus er kroppsliggjorte, men ikke nødvendigvis bevisste handlinger, gjør at habitus påvirker både hvordan individet er tilstede i verden og hvordan individer i en gruppe skiller seg fra andre grupper i samfunnet. Bourdieu (2010[1977]) hevder at kroppen er et synlig produkt av klasses tilhørigheten, og i dette ligger det at disse praksisene kan observeres. I tekst er det mulig å identifisere habitus ved å se på beskrivelser av måten litterære karakterer bruker kroppene sine, særlig i situasjoner der habitus blir utfordret.

Babb peker på hvordan habitus gjør det mulig å se hvordan alle aspekter ved kroppsliggjøring er påvirket av sosiokulturelle diskurser. De kroppsliggjorte praksisene spiller ut for eksempel makthierarkier og kjønnsroller. Deres habituelle og automatiske natur gjør dem vanskelig å oppdage, men de har stor påvirkning på både individ og samfunn (2002, 214). I *Fiolinane* kan disse makthierarkiene og kjønnsrollemønstrene identifiseres ved å se på måten karakterene bruker kroppen. Alle karakterene beveger seg fra tid til annen på en måte som kan gi assosiasjoner til dyr. Bevegelsesmønstrene er forbundet med både makt og kjønn. Kvinnene holder seg i ro, mens mennene beveger seg rundt. Kvinner har ingen pung de kan vise. Sønnen ser på faren med beundring mens han forflytter seg som en primat: «[...] måten

han klatra på, huja på, svinga seg frå den eine bjelken til den andre, gryntande og skrikande kraft» (135). Bourdieu hevder at habitus formes tidlig, og barn lærer habitus først og fremst med kroppen (2010[1977], 90). Habitus blir grunnlaget for all persepsjon og all påfølgende erfaring. Guttens ønske om å bli som faren er særlig knyttet til hvordan han oppfatter sin egen kropp. Han vet at den skiller seg fra farens kropp, men han vet også at han skal etterligne farens måte å være på:

Vi kikka oss rundt. Lyset var skarpt og blenda. Eg knytte hendene slik far gjorde og gjekk halvvegs i huk, spente dei tynne beinmuskane. Eg var klar til å angripe eller legge på sprang (17–18).

Han gjør som han har lært når han skal vise andre hva makt er: «Eg huka meg ned og spratt omkring og viste pungen [...]» (140). Han er bevisst at han må gjøre som faren for å bli som han, dette innebærer blant annet at han må «[...] tenke mindre og mindre som ein son» (61), altså må han løsrive seg fra mora. Dette gjør han gjennom vold og overgrep, begge deler har han lært av faren: «Handflata mi gav henne ein klaps over skallen då han kom for nær, endå dette var mor, men eg hadde lært det av far» (113). Her trenger bevisstheten igjennom et øyeblikk, som om han vet at det han gjør er galt, men habitus overstyrer, og han gjennomfører. David C. Hoy, professor emeritus i filosofi ved University of California, mener Bourdieu legger til en sosial dimensjon til Merleau-Pontys teori om kroppsliggjøring. For Bourdieu er ikke den sosiale dimensjonen et lag som legges over persepsjonen, den betinger det som oppfattes. Habitus påvirker hvordan verden klassifiseres, hva som er godt og hva som er ondt (Hoy 2005, 11, Bourdieu 2010[1977], 8).

At bevisstheten trenger igjennom, kan være et tegn på at habitus utfordres, og i slike situasjoner kan de kroppsliggjorte praksisene som utgjør habitus på sett og vis avsløres. Habitus betegner også prosesser som er institusjonalisert av samfunnet. Regulering av ferdtsel er et eksempel på at bevegelser blir styrt uten at individene er bevisst at de gang på gang følger samme vei. Veier knytter punkter sammen, men de skiller også områder fra hverandre, for eksempel når det tegnes opp en grense mellom fyllinga og alt utenfor. Dette veimotivet er også tilstede i *Fiolinane*, og er et eksempel på hvordan habitus utfordres hos gutten når han beveger seg gjennom landskapet, både fysisk og emosjonelt. Da faren har fått seg ei ny kone og bestemmer seg for å stenge mora inne i skjulet sammen med lillesøster, beskriver gutten endringen slik:

Det ville ta tid før ein skikkelig sti var trakka opp, stiar kom ikkje av seg sjølv, men eg visste at med tida ville ein bli synleg og bli ein del av alt det som alltid var der, slik andre stiar og vegar viste veg (111).

En vei blir ikke til av seg selv, men ved gjentatte handlinger, og til slutt vil det virke som den alltid har vært der. Alt kan bli vane, og alt som har vært, kan glemmes. Slik er det også med veiene han går på hver dag:

Vegen hadde endra seg, kanskje av vind, tilsig av sand og jord, kanskje av mi gløymse. Eg prøvde å sjå vegen for meg slik eg hugsa han, men alt og andre endra seg når ein ikkje såg på dei ofte nok (117).

At veien har endret seg og at han ikke kan se den for seg, kan tolkes som at han er iferd med å gå seg vil. Målet, som inntil nå har vært å bli som faren, er ikke lenger klart. Dette utfordrer alt han har lært og alt han har trodd på. Habitus er i krise. Bourdieu hevder at dette kan skje når det oppstår et misforhold mellom habitus og omgivelsene (2010[1977], 78). Både individer og større grupper vil forsøke å bruke kjente og komfortable praksiser, de vil unngå radikale endringer. For Bourdieu er det først og fremst historiske og sosiale krefter som kan utfordre habitus. For protagonisten er det sykdommen, kroppslig forfall og tap av tilhørighet i familien som bringer frem krisen. Da han merker at det er tyngre å springe enn vanlig og at han ikke klarer å rette seg opp for å gå som de andre gjør, er hele hans eksistens truet.

Habitus bringer alle de andre formene for sansning sammen, og viser hvordan de er styrt av kroppsliggjorte praksiser som gjenskaper sosiokulturelle oppfatninger av for eksempel maktforhold og kjønn. Disse rettferdiggjøres og får sin makt ved å være usynlige siden de er habituelle og automatiserte (Babb 2002, 214). Handlingskraft er i stor grad styrt av habitus, ikke bare bevisste valg. Siden habitus sementeres over tid, kan den være svært vanskelig å endre, selv når den utsettes for bevisste forsøk på endring. Men umulig er det ikke, og det viser seg at for protagonisten så fører krisen i habitus til handlingspotensiale på en ny og uventet måte.

### **3.5 Den sansende kroppens betydning i *Fiolinane***

I *Fiolinane* kan kroppen identifiseres som både som *Körper* og *Leib*. Fokus på beskrivelser av karakterenes ytre kan føre til en oppfatning om at det er farens perfekte og sterke kropp som dominerer teksten. Og den dominerer på sin måte, både samfunnet og protagonisten. Men dersom beskrivelsene av levd liv inkluderes, blir det tydelig hvor sentral den kroppsliggjorte eksistensen til gutten er.

Samfunnet og menneskene rundt protagonisten er til å begynne med tydelig delt i kategorier. Det viste undersøkelsen av *Körper*-beskrivelsene av karakterene. Det er et klart skille mellom det feminine og det maskuline, menn skal være sterke og friske, kvinnene er svake og syke. Det virke som om sønnen først drives av ønsket om å bli mest mulig lik sin

far, både i kropp og atferd. Da han blir syk, viser det seg at han ikke lenger klarer å kontrollere kroppen, og han er totalt avhengig av kroppen for å overleve.

Sanseførmelsene kan belyse både utviklingen og utfallet. For det første viser eksterosepsjon viser hva karakteren er opptatt av. Disse sansningene er rettet mot omgivelsene, familien og ikke minst faren. Gutten er stadig på vakt slik at han kan oppdage farer. Kula påvirker hvordan han ser på omgivelsene. Da han ser lyset gjennom kula, er det noe av det vakreste han har sett: «Eg såg lyset som kom frå himmelen, bøye seg og bli soge inn i kula, sendt ut att, vakrare enn då det kom frå høgt der oppe, for fargane kula sende ut, vart djupare med ei grøn tyngd» (22). For en som lever i elendighet, blir det vakre et symbol på håpet, og gutten knytter dette håpet til glasskula. Derfor tar han kula for å vise den til lillesøsteren i håp om at hun skal bli friskere: «Eg ville at lysflekkane skulle heile veslesyster [...]» (148). Hans største frykt er likevel å havne utenfor det fellesskapet som familien representerer. Han risikerer isolasjon og mangel på menneskelig berøring dersom noen oppdager at han er syk. Frykt er en av flere emosjoner forbundet med interoseptive sanseintrykk, som samtidig er responser på mer grunnleggende behov, som sult og tørst. Når behovene er dekket, fylles han med kraft, når han opplever noe som føles godt, fylles kroppen med varmt vann. Men fraværet av dette dominerer, kroppen svekkes og det er langt mellom de gode opplevelsene. Visceralitet er også sanseintrykk fra kroppens indre knyttet til emosjoner, men handler i tillegg om oppmerksomhet rundt endringer i fordøyelse og respirasjon. For gutten opptrer disse sansningene som et tegn på sykdom, og de oppleves som vonde. Det er også her han lokaliserer responsene på skuffelse og sorg. Mye av sorgen og frykten er bevisstheten om en kropp som svekkes og derfor begrenser de bevisste bevegelsene. Motilitet er avhengig av denne bevisstheten av flere årsaker. For det første for å vite hvor man her. Han kjenner omgivelsene og kan manøvrere i dem så lenge han er et friskt barn. For det andre henger motilitet sammen med at man vet hva man vil ha. Protagonen vil kjenne tilhørighet, ha en familie og en kropp som faren. For det tredje må man vite hvordan man skal få det man vil ha. Det er gutten opplever det største nederlaget. Han *kan* ikke bevege seg som faren.

Habitus forklarer hvorfor dette får så stor betydning for gutten. Det at han selv blir syk, viser at også menn kan være svake og syke. Illustrert med beskrivelsene av hvordan han ikke lenger kan se veier og mennesker tydelig, er det sannsynlig at habitus er i krise. I tillegg til at målet nå blir uklart, opphører beundringen av farens delvis fordi han blir avvist. Bourdieu (2010[1977]) hevder at når habitus er i krise, er det mest sannsynlige utfallet at individet vil unngå radikale endringer. En slik krise kan utløse handlingslammelse, men tross

det kroppslige forfallet, fører den i dette tilfellet til motstand. Likevel er kroppens tilstand helt avgjørende for å forstå denne motstanden. Sykdommen gjør det vanskelig å overvinne faren på tradisjonelt vis, gjennom styrke og makt. Sønnen må vise motstand på annen måte. En annen kropp ville ført til andre former for motstand.

Samtidig uttrykker han et sterkt ønske om å forstå hvorfor alt rundt ham, og etter hvert også hans egen kropp, ødelegges. Sykdommen påvirker kroppen slik at den slutter å fungere. Fokus flyttes da fra å få en slik kropp som faren har, til å yte motstand mot de destruktive kreftene som ligger i den makten faren har over ham. Symbolet på dette blir å frarøve faren det eneste som rokker ved farens oppfatning av verden, nemlig glasskula som kommer i familiens eie som bytte for søsterens døde kropp.<sup>28</sup> Den siste gangen han stjeler glasskula, er det fordi han ikke vil at faren skal eie den. Han tar den med seg da han yter motstand med kroppen for siste gang, nemlig ved å erobre høydedraget der ingen andre har vært, ikke engang den sterkeste av dem alle, nemlig faren. Denne motstandshandlingen forutsetter en kropp som fungerer, som handler slik at begjæret kan tilfredsstilles. Det er ikke en sjel som begjærer og en kropp som utfører, det er et subjekt som handler med en kropp som både er påvirket av og påvirker omgivelsene og hvordan den handlende erfarer denne. Han blør kraftig fra et kutt på armen, og mest sannsynlig dør han på høydedraget.<sup>29</sup> Både bevissthet og kropp forsvinner, og viser at dikotomien mellom dem ikke kan opprettholdes.

Babb peker på at når kroppsliggjøring i tekst løftes frem som sentralt, blir det nødvendig å tenke nytt om det som mange har hevdet er selve kjernen i en karakter, nemlig rollen som *aktant* (2002, 207). *Aktant* er et begrep hentet fra lingvisten Algirdas J. Greimas, og beskriver hvordan en fortelling har et nettverk av roller, eller *aktanter*, som kan fylles av karakterer. *Aktantene* plasseres i en modell som illustrerer at det sentrale i enhver fortelling har et subjekt, en handlende, som har et begjær etter noe, et objekt (Aaslestad 2008, 125). Men muligheten til å handle er avhengig av en kropp som handler. Beskrivelser av karakterer, både som *Körper* og *Leib*, må inkluderes dersom en karakters handlinger skal blir forstått fullt ut. Babb viser blant annet til Merleau-Ponty for å vise hvordan det handlende subjektet ikke kan skilles i kropp og sjel:

The union of soul and body is not an amalgamation between two mutually external terms, subject and object, brought about by arbitrary decree. It is enacted at every instant in the movement of existence (Merleau-Ponty 1996[1945], 88–89).

---

<sup>28</sup> Kula er det eneste som på noe tidspunkt får faren til å vise noe annet enn et primitivt overlevelsesinstinkt basert på styrke. Faren er overbevist om at kvinnene ikke vil forstå kulas verdi. Faren og sønn må derfor gjemme den.

<sup>29</sup> Denne scenen analyseres både i kap 4 og i kap 5.

Dette hevder hun gir grunnlag for å undersøke hvordan kroppen er med på å forme «[...] the trajectory of the characters actions» (2002, 207). Kroppen må inkluderes i den narrative analysen for å forstå hvorfor protagonisten handler som han gjør. Det tydelig hvor avgjørende den kroppen enhver har på et gitt tidspunkt former forståelsen og sanseintrykkene. Kroppen er selve grunnlaget for å handle, det er ikke en kropp som passivt preges av de episke hendelsene. Det kroppslige forfallet driver handlingen videre.

### **3.6 Hvordan kan den sansende kroppen virke på leseren?**

Babb peker på at lesere i liten grad er sin egen kropp bevisste når de hengir seg til den passive aktiviteten lesing ved første øyekast kan se ut til å være. Likevel er lesing både en mental operasjon og en kroppsliggjort aktivitet. Det kan se ut til å være en sammenheng mellom kroppsliggjøring i narrativer og hvordan teksten virker på leseren. Kroppsliggjorte karakterer kan i større grad enn ikke-kroppsliggjorte karakterer gjøre leseren klar over egen kroppsliggjorte eksistens. Babb understreker at hun ikke mener å påstå at karakterer noensinne er noe annet enn tekstbaserte konstruksjoner. Hun vil derimot vise hvordan karakterer og narrativer må appellere til vår egen kroppsliggjorte erfaring for at de skal være forståelige for oss (2002, 207).

Dersom kroppen kun identifiseres gjennom tradisjonelle beskrivelser, synliggjøres ikke alle formene for levd liv som vanligvis gjennomsyrrer en tekst. Babb viser til litteraturteoretikeren Daniel Punday, som hevder at perifere karakterer ofte beskrives mer detaljert enn relativt lite kroppsliggjorte sentrale karakterer. Dette mener han fører til at leseren lettere kan identifisere seg med helten, fordi det å fremheve kroppslige trekk objektiviserer karakteren. Babb hevder at et slikt utsagn kun vil være sant i et kartesiansk perspektiv, og at begrepet «lived body» viser hvor viktig kroppsliggjøring er for hele det narrative prosjektet (Babb 2002, 201). Det er faren som er mest detaljert beskrevet, mens sønnen er relativt lite kroppsliggjort dersom det er beskrivelser av typen *Körper* som avgjør. Men det er guttens levde kropp som sanser og formidler både omgivelser, karakterer og hendelser. Hvem, hva og hvor karakterer er, gir mening for leseren gjennom signalene som gis om tid og rom. Denne informasjonen gis blant annet gjennom sanseintrykkene, for eksempel får leseren mulighet til å identifisere seg med eksteroseptive sanseintrykk av omgivelser denne må forestille seg for å kunne dele opplevelsene til fortelleren.

Det er dessuten av betydning at *Fiolinane* er en jeg-roman. Som Langås viser i sin analyse av *Sult*, vil jeg-romanen kunne belyse hvordan kroppen inngår i en subjekt-objekt-



forbindelse, der den er «[...] både sansenes forankring og deres gjenstand. Jeget er en kropp og har en kropp» (2005, 162). Slik skapes en tvetydig situasjon. Jeget sanser både den ytre verden og seg selv, og fokus rettes mot selve måten å persipere på. Synsvinkelen i romanen er personal, med noen unntak, for eksempel der faren og sønnen utøver vold mot mora (142–143). Protagonisten er fokaliseringsinstans gjennom hele romanen, det vil si at det er han som sanser omgivelsene. Denne instansen foretar en utvelgelse av den narrative informasjonen, og dette gir informasjon om hva som er viktig for den som sanser. I *Fiolinane* er fokaliseringsinstansen intern, sansningssenteret sammenfaller totalt med hovedpersonens persepsjon. Nettopp at protagonisten formidler historien er sentralt, for han kjenner ikke noe annet enn denne grusomme verdenen.

Eg var jo her kvar einaste dag, eg hadde då ikkje mista føtene mine, eg stod på dei og gjekk på dei kvar einaste dag, med hendene mine kjende eg det jorda gav, menneske og ting, tinga etter menneske, og stundom fekk eg kjenne berre menneska med hendene mine (130).

Fortelleren formidler også alt uten støtte fra andre instanser i teksten som kan fortelle leseren hvordan hen skal reagere på det fortalte. Per Thomas Andersen kaller slike narrative markører for *emosjonelle triggerfigurer*, instanser i teksten som «[...] gir situasjonell respons og fungerer som tredjeinstans for leseren, dvs. at de langt på vei normerer en adekvat leserreaksjon» (2016, 89). Fraværet av slike triggerfigurer gjør at det analytiske arbeidet helt og holdent er overlatt til leseren, og siden det er vanskelig å sette seg inn i en så ekstrem situasjon som den gutten befinner seg i, er det få andre måter å tolke teksten på enn gjennom det som formidles av protagonisten. Scenen der faren voldtar mora er en av mange der leseren mangler en passende reaksjon på det som skjer:

Far angreip raskt, snudde henne rundt og klaska henne i bakken, stakk staken sin inn, løfta henne nesten opp av bakken, fordi ho gjorde motstand, låste fast dei magre og skrukkete armane hennar på ryggen, fekk henne til å skrike og jamre. Eg var tørst [...] (31).

Leseren får ingen hjelp til å tolke det fortalte. Bruken av førstepersonsforteller kan føre til at leseren kommer nærmere det fortalte, og dette forsterkes av representasjonene av kropp som finnes i teksten. I lesningen av romanen blir dessuten leserens habitus utfordret, siden det som er normalt for fortelleren, kan oppleves som forstyrrende for leseren, fordi flere av de sosiokulturelle diskursene i romanen befinner seg utenfor det mange lesere kan kjenne seg igjen i.

## 4 Den groteske kroppen

### 4.1 Tilnærminger til den groteske kroppen

Det har vært gjort mange forsøk på å definere det groteske, og begrepet har vist seg vanskelig å avgrense. Wolfgang Kayser definerer det groteske som «[...] A PLAY WITH THE ABSURD» (1981[1957], 187).<sup>30</sup> Mikhail Bakhtin ser på den groteske kroppen som en litterær trope. Alt som er åndelig, høyt, ideelt og abstrakt, degraderes ved å flyttes til det materielt-kroppslige planet (Bakhtin 2017[1965], 31). Slik blir kroppen scene for å vise hvordan etablerte konvensjoner i samfunnet er sosiokulturelle konstruksjoner som kan endres. Den amerikanske filosofen Noël Carroll hevder at det groteske opererer ved å snu opp-ned på våre forventninger om den naturlige og ontologiske orden: «[...]something is grotesque only if it is an image, wether verbal or visual, of an animate being that violates our standing biological or ontological concepts and expectations»(2013, 309). Disse ulike definisjonene peker mot at det må skilles mellom ulike aspekter ved det groteske, som kan defineres ut fra hvordan det ser ut, hvordan det kan tolkes og til slutt ut fra hvordan det mottas, erfares og virker.

I dette kapittelet vil jeg analysere de groteske kroppsrepresentasjonene i *Fiolinane*. Disse identifiserer jeg med begreper fra ulike teorier om det groteske. Innenfor litteraturteori er det groteske et felt der undersøkelser av kroppen og dens mange meninger har stått sentralt i lang tid. Først vil jeg drøfte hvordan noen av de groteske kroppsrepresentasjonene kan tolkes i lys av det *materielt-kroppslige prinsipp* og Bakhtins teori om det sykliske i det groteske. Deretter ser jeg på sammenhenger mellom representasjonene og emosjonelle responser hos protagonisten for å belyse hvordan kroppen kan være med på å drive handlingen videre, det jeg har kalt den groteske erfaringen *i* teksten. I denne delen bruker jeg teorier om det groteske sammen med begreper fra blant annet affektiv narratologi. Til slutt vil jeg undersøke hvordan og i hvilken grad de groteske kroppsrepresentasjonene i teksten kan virke på leseren, altså den groteske erfaringen *utenfor* teksten. Basert på teorier fra blant annet forskning innen nevrohumanisme og andregenerasjon kognitiv vitenskap diskuterer jeg om det er en diskrepans mellom de emosjonelle responsene til protagonisten og eventuelle responser hos leseren. Jeg vil også undersøke om teksten kan skape empati hos leseren.

Ordet grotesk kommer fra det italienske ordet for grotte, *grotto*. På slutten av 1400-tallet ble det avdekket dekorative ornamenter i grotter under Roma som ble datert til byens storhetstid, og utsmykningene ble kalt *grottesco*. Disse viste blant annet hybrider mellom

---

<sup>30</sup> Forfatterens utheving.

planter, dyr og mennesker. Det fantes groteske tradisjoner også før dette ordet oppstod, så estetikken er ikke begrenset til den romerske tradisjonen (Haag 1999, Bakhtin 2017[1965], Kayser 1981[1957]). Det er først i løpet av 1700- og 1800-tallet at det groteske som begrep og litterært fenomen ble sentralt. Det groteske får plass, både i lyrikken og i estetikken. Mens det groteske før dette var begrenset til det komiske, til farser og satirer, fikk grotesken i romantikken en rolle som berørte hva menneskelig eksistens egentlig handler om. I romantikken får den biologiske kroppen lite oppmerksomhet av forfatterne, selv om kroppen og dens grenser er tema.

Den groteske kroppens bildesystem henter jeg fra Bakhtins forskning på Rabelais. Denne må forstås i lys av den tiden litteraturen ble til i, at det er middelalderens folkelige latterkultur som kommer til uttrykk her, og at det groteske derfor har en positiv og fornyende funksjon, er det mulig å ta med seg dette bildesystemet uten å inkludere den sosiokulturelle fortolkningsdimensjonen som Bakhtin benytter. *Grotesk realisme* er en estetisk fortolkning hvor det kosmiske, sosiale og kroppslige til sammen utgjør en enhet som er uløselig og udelelig. Dette levende hele er både muntert og velgjørende, fordi det materielt-kroppslige prinsippet blir forstått som universelt og felles for hele folket, og er først og fremst forbundet med fruktbarhet og fornyelse (Bakhtin 2017[1965], 30–31). Det materielt-kroppslige prinsipp er basert på motiver av kroppen, men også av mat og drikke, avføring og kjønnsliv, gjerne i overdimensjonert og hyperbolisert form. Det groteske hos Bakhtin er nært knyttet til latteren. Middelalderens og renessansens grotesk har en frigjørende og gjenfødende kraft (2017[1965], 53). Det groteske motivet kjennetegnes av fremstillinger av fenomener i forandring, det vil si i ufullført metamorfose. Forholdet til tiden er dessuten sentralt, motivet viser en tilblivelse. Dessuten er motivet preget av ambivalens, ettersom begge forandringens poler, det vil si både det nye og det gamle, fødsel og død, metamorfosens begynnelse og slutt, antydes i motivet. Den groteske kroppen avgrenser seg ikke fra resten av verden, den vokser ut over seg selv, sprenger sine egne grenser. Hovedvekten ligger på de delene av kroppen der den enten er åpen for den ytre verden, det vil si der verden trenger inn i kroppen eller stikker ut fra den, det vil si i åpninger, utbuktninger, alle slags utvekster: den måpende munnen, skjeden, brystene, fallosen, den tykke magen, nesen. «Bare i akter som samleiet, graviditeten, fødselen, dødskampen, spisingen, drikkingen avføringen åpenbarer kroppen sitt vesen som voksende og grensesprengende prinsipp» (Bakhtin 2017[1965], 39). Det er dette bildesystemet jeg legger til grunn for identifiseringen av det jeg mener er groteske kroppsrepresentasjoner i *Fiolinane*. Videre peker Bakhtin på hvordan grotesken endrer karakter i romantikken fordi den mister forbindelsen til latteren og dens gjenfødende kraft. Denne forskjellen viser seg tydelig i

forholdet til det skrekkelige. I romantikken er det groteske fremmed og skrekkelig, det er meningsløst og fiendtlig. «Menneskets verden blir plutselig fremmed» (2017[1965], 53). Dermed mister også de materielt-kroppslige motivene nesten helt sin gjenfødende betydning. På 1900-tallet hevder Bakhtin at grotesken får fornyet interesse, og deler den i to hovedlinjer; *modernistisk grotesk*, med røtter i den romantiske grotesktradisjonen, og *den realistiske grotesken*, som kan knyttes til den realistiske grotesktradisjonen og folkekulturen (2017[1965], 62).

Det er på mange måter det groteske i en slik romantisk tradisjon som får hovedfokus i Wolfgang Kayser's *The grotesque in Art and Literature* (1981[1957]). Kayser legger særlig vekt på groteskens skrekkelige modus, og dermed dens mulighet til å fremkalle frykt hos mottakeren av kunstverket. I tillegg til definisjonen jeg nevnte innledningsvis, definerer og oppsummerer Kayser det groteske med setningen «THE GROTESQUE IS THE ESTRANGED WORLD» (1981[1957], 184).<sup>31</sup> Det er vår egen verden som gjøres fremmed og skremmende gjennom det groteske. Kayser kaller den styrende kraften for Det'et. Dette er en ukjent og upersonifisert kraft som vil miste sin kraft når den blir navngitt og identifisert (1981[1957], 18).

Bakhtin og Kayser sine teorier om det groteske har flere likhetspunkter, og Bakhtin anser Kayser's bok for å være et seriøst arbeid om groteskens teori, men han mener det er umulig å være enig i Kayser's fremstilling som helhet, fordi Kayser baserer alle sine konklusjoner og generaliseringer på grotesken slik han finner den i romantikken og modernismen. Bakhtin understreker at for å forstå den virkelige dybden i de groteske motivene, må de ses i sammenheng med folkekulturen og den karnevaleske verdensfølelsen. Hvis ikke, blir de entydige og flate. Kayser presenterer en mer eksistensialistisk forklaring på det groteske, og i et slikt perspektiv er det ikke plass til et materielt-kroppslige prinsipp. Det groteske har mistet sin tilhørighet til tiden, og dermed sin fornyelseskraft. I Kayser's oppfatning av begrepet grotesk blir resultatet dermed livsangst, ikke dødsangst (2017[1965], 66). Bakhtin peker på at det bak en slik oppfatning ligger en tanke om et motsetningsforhold mellom liv og død, og det er dette han er grunnleggende uenig i. Han hevder derfor at Kayser's forståelse ikke har noen gyldighet før romantikken. På samme måte er det viktig å huske på at Bakhtin's forestillinger om det groteske ikke er direkte overførbare til verken romantikken eller senere litterære epoker.

---

<sup>31</sup> Forfatterens utheving.

Jeg bruker den groteske kroppens bildesystem for å identifisere en bestemt type kropp i *Fiolinane*. Det kan være vanskelig å finne et slikt positivt og fornyende aspekt i Leikvolls roman, men jeg mener å kunne vise at det hintes til også slike sammenhenger. For denne oppgaven er det sentralt at det Bakhtin gjør, er å utforske den groteske erfaringens kontekst gjennom å undersøke forholdet mellom den biologiske kroppen og sosiokulturelle meninger i Rabelais' litteratur. Dette kan overføres til samtidslitteraturen og *Fiolinane*, for selv om latteren og det positive, gjenfødende aspektet ikke er like sentralt, viser romanen hvordan bildene av selve kroppen har betydning for den narrative utviklingen.

#### 4.2 Den groteske erfaringen i og utenfor teksten

Kroppens betydning for den narrative utviklingen undersøker jeg ved å se på representasjoner av det groteske og de emosjonelle responsene hos de litterære karakterene. Med Bakhtin og Kaysers tanker som utgangspunkt, har det groteske som estetisk uttrykksform fått mye oppmerksomhet i det 20. århundrets litteraturteori og estetikk. I nyere tid har man forsøkt å forstå det groteske i lys av de kognitive og emosjonelle prosessene som er involvert, prosesser som til sammen ser ut til å definere det som betegnes som *den groteske erfaringen*. Kayser er den første som inkluderer denne opplevelsedimensjonen. I sitt forsøk på å definere groteskens natur, ser han på tre områder, nemlig den kreative prosessen, selve kunstverket og mottakelsen. Det groteske blir erfart bare i mottakelsen (Kayser 1981[1957], 181). Det groteske er aldri abstrakt, det må derfor erfares med sansene. Dermed blir det sentralt å finne ut hvordan det groteske kan formidles i tekst, som ikke kan spille direkte på det visuelle, slik som for eksempel malerkunsten kan. En slik undersøkelse begynner med bilder av kroppen.

Alle beskrivelser av groteske kropp i *Fiolinane* formidles som sanseintrykk persipert av protagonisten, fordi det er han som er fokaliseringsinstans. Andres kropp vil kunne kategoriseres som både *Körper* og eksterosepsjon for protagonisten, mens egen grotesk kropp kan falle inn under alle de fem formene for *Leib* beskrevet i forrige kapittel.

Jeg analyserer emosjonelle responser hos protagonisten med grunnlag i Patrick C. Hogans (2011) forklaring av hva emosjoner er. Han peker på noen grunnleggende trekk de har.<sup>32</sup> Det finnes for det første fremkallende betingelser, det vil si noe vi reagerer emosjonelt på, og som aktiviserer følelssystemer. Jeg avgrenser de fremkallende betingelsene til å være groteske kroppsrepresentasjoner. For det andre vil emosjoner manifestere seg som ekspressive

---

<sup>32</sup> Begrepene følelse, affekt og emosjon brukes av noen teoretikere om hverandre, andre skiller mellom dem basert på blant annet teorier fra kognitiv psykologi. I denne oppgaven brukes alle begrepene for å skildre menneskelige følelser.

signaler.<sup>33</sup> Dette kan være verbale signaler, ansiktsuttrykk, gestiske endringer, kroppslige reaksjoner, rødming, hjertebank og elektrisk målbare reaksjoner. For det tredje kan emosjoner utløse aksjonsrespons, eller hva man gjør i situasjonen, som for eksempel flukt, motangrep eller frys. Hogan hevder videre at emosjoner har en fenomenologisk tone, hvordan emosjonen føles for subjektet som erfarer den. Denne kan utløse enda en komponent, fysiologiske endringer, som for eksempel endringer i respirasjon. Ekspressive signaler kan fungere som fremkallende betingelser for nye emosjoner (2011, 2–3).

Emosjonelle responser er en del av et individs habitus. Bourdieu (2010[1977]) bruker begrepet om et varig system av kunnskap og psykologiske og atferdsmessige disposisjoner som betegner måten individer oppfatter den sosiale verden rundt seg og hvordan de responderer på den. Habitus tilegnes gjennom mimesis. Barn etterligner ikke modeller, men andre menneskers handlinger. Bourdieu deler habitus i to aspekter, som påvirker hverandre gjensidig. I tillegg til å virke på kognitivt nivå, gjennom abstrakte mentale vaner, persepsjonsskjemaer, klassifisering, følelser og handlingsrepertoar, påvirker habitus kroppen direkte. Bourdieu kaller dette aspektet for *hexis*. *Hexis* beskriver hvordan habitus påvirker kroppen direkte. Denne formen for kroppsliggjort kan ikke uttrykkes direkte, fordi innlæringen skjer ubevisst:

Body *hexis* speaks directly to the motor function, in the form of a pattern of postures that is both individual and systematic, because linked to a whole system of techniques involving the body and tools, and charged with a host of social meanings and values: in all societies, children are particularly attentive to the gestures and postures which, in their eyes, express everything that goes to make an accomplished adult [...] (2010[1977], 87).

Dette inkluderer ifølge Bourdieu måter å gå på, ansiktsuttrykk, toneleie og snakkemåter.

Ved først å identifisere det groteske, deretter se på hva slags responser de utløser, mener jeg å kunne belyse en interessant side ved romanen, nemlig at protagonisten ikke nødvendigvis reagerer som leseren forventer, det vil si i tråd med de sosiokulturelle konvensjonene som leseren har med seg inn i lesingen. Protagonisten og leseren møter responsene med ulik habitus, og har derfor ikke nødvendigvis noen klar bevissthet om hvorfor de reagerer som de gjør. Den groteske erfaringen bør derfor også kobles til mottakelsen av kunstverket, altså hvordan det groteske kan virke på leseren. Caracciolo (2014) undersøker hvordan de mangfoldige dimensjonene av kroppsliggjort erfaring kan identifiseres i litterære tekster. Han baserer seg på forskning innenfor kognitiv vitenskap, og argumenterer for at

---

<sup>33</sup> Babb (2002) kategoriserer beskrivelser av midlertidige ytre trekk som *Körper*, mens responser på stimuli og viscerale prosesser knyttet til affektive reaksjoner vil være *Leib*. Her skiller jeg kun de to kategoriene dersom det er av betydning for analysen.

menneskelig kroppsliggjøring og involvering med verden vokser frem i møtet mellom kroppens fysiske struktur og sosiokulturelle praksiser. Han viser hvordan representasjoner av groteske kropper kan appellere til lesernes kroppsliggjorte eksistens, særlig i de tilfeller der representasjonene går på tvers av det som leseren oppfatter som normalt.

Nyere kognitiv forskning argumenterer for at mentale operasjoner som involverer bruk av abstrakte konsepter og kategorier, er avhengige av den biologiske kroppen og dens sensorimotoriske funksjoner.<sup>34</sup> Disse kognitive operasjonene er særdeles kroppsliggjorte, og den tidligere forståelsen der menneskesinnet ble sammenlignet med datamaskiners prosessorer, må forkastes. Kroppsliggjøring blir alltid formet av sosiokulturelle praksiser, for eksempel når forventninger om passende sosial atferd påvirker hvordan vi forholder oss til og bruker kroppen i samhandling med andre mennesker (2014, 4). Derfor vil det være kulturelle variasjoner, siden hvordan vi oppfatter verden, er avhengig av vår kroppsliggjorte erfaring med rom og situasjoner. Kultur påvirker også hvordan vi gir uttrykk for emosjoner som kjærlighet, skam og skyld, siden disse er emosjoner betinget av sosiokulturelle rammer, og dermed vil få ulike uttrykk i ulike kulturer. Til sammen utgjør disse faktorene en *feedback loop* mellom kropp, kognisjon og kulturelle praksiser, og dette er kjernen i den fenomenologiske tilnærmingen Caracciolo foreslår. Han foreslår å kombinere fenomenologisk innsikt med empiriske resultater fra kognitiv vitenskap. Funnene peker mot at det finnes kognitive bakgrunnsprosesser som er mer eller mindre delt av lesere, og som derfor påvirker deres litterære erfaringer. På bakgrunn av dette kan leserens engasjement i litteratur deles i tre nivåer. For det første gjennom prosesser på kognitivt nivå, både ubevisste og automatiske. Det andre nivået er gjennom kroppsliggjorte, imaginative og emosjonelle responser. Disse er erfaringsbaserte fordi de har fenomenologiske kvaliteter. På det siste nivået engasjerer leserne seg gjennom sosiokulturelle konstruksjoner av mening, som gjennom tolkning eller bedømmelse (2014, 4). Gjennom å undersøke hvordan lesere erfarer teksten, blir det mulig å vise hvordan leseres emosjonelle og kroppsliggjorte responser og meningskonstruksjon på det sosiokulturelle nivå kombineres i det Caracciolo kaller lesingens fenomenologi (2014, 5).

Gallese og Wojciehowski (2011) legger teorien om *speilingsmekanismer* og annen forskning innenfor kognitiv vitenskap til grunn for sin tilnærming til litteratur. Utgangspunktet er tanken om *kroppsliggjort simulering*, en prosess som skaper indre, ikke-verbale representasjoner av de kroppslige tilstander assosiert med handlinger, emosjoner og

---

<sup>34</sup> Se for eksempel Lakoff and Johnson (2010[1999]), som også Genie Babb refererer til.

sansninger hos den som observerer dette hos andre.<sup>35</sup> Det blir som om observatøren selv utfører en lignende handling eller erfarer en lignende emosjon eller sansning:

Embodied simulation [...] mediates the capacity to share the meaning of actions basic motor intentions, feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others (2011, 8).

Dette som er grunnlaget for deres kroppsliggjorte narratologi, som de kaller *Feeling of Body (FoB)*. Fordi denne speilingsmekanismer er delt av de fleste mennesker, kan vi motorisk erfare andres handlinger. Vi kan også visceralt og sensorimotorisk erfare andres emosjoner og sansninger. Evne til empati kan være knyttet nettopp til kroppsliggjort simulering.<sup>36</sup> *FoB* er en kroppslig måte å gi mening til vår sosiale verden (Gallese og Wojciehowski 2011). De foreslår en litterær narratologi basert på *FoB*, som dermed er en forbindelse mellom nevrovitenskap og litteraturvitenskap.

Både fri kroppsliggjort simulering og kroppsliggjort kognisjon er tverrfaglige begreper med røtter i fenomenologi som er nyttige for å undersøke hvordan tekster kan virke på lesere. Kroppslige og emosjonelle responser trigget av representasjoner av groteske kropper kan dessuten gjøre leseren oppmerksom på at disse kan være sosiokulturelt betinget.

### 4.3 Groteske kropper i *Fiolinane*

I det groteske blir grensene mellom kroppen og verden utenfor uklare, det blir også grensene mellom innside og utside, mellom et menneske og et annet, og mellom ulike ontologiske kategorier. Kroppen er helt sentral når slike bilder skal skapes i tekst.

Fortelleren i *Fiolinane* vet at lillesøster er syk, og faren har sagt at gutten må holde seg unna henne. Han går inn i rommet og betrakter lillesøsterens kropp:

Beingrinda hennar voks meir og meir under huda, snart kom bein og knoklar til å slipe seg gjennom skinnet. Eg såg for meg at om ho reiste seg og gjekk på sine små føter, ville huda flerrast og beingrinda gå eit stykke aleine, ut i det skarpe lyset, og klappe saman (107).

Et levende menneske som mister huden, for så å bli til et skjelett som fortsetter å gå, er et grotesk bilde. Det er dødsdramaet som utspiller seg, og kroppen er uferdig og åpen. Huden flerres av, og en annen kropp fødes og går videre (Bakhtin 2017[1965], 39).

I denne delen vil jeg først identifisere noen kroppsrepresentasjoner basert på det materielt-kroppslige prinsipp og grotesk realisme. Jeg kobler protagonistens emosjonelle responser til det groteske generelt, til representasjoner av kropper i forandring eller ødelagte

---

<sup>35</sup> Den engelske begrepet er *embodied simulation*. *Kroppsliggjort simulering* er min oversettelse.

<sup>36</sup> Se for eksempel Gallese (2003).



og forvridde kropper, samt til om det groteske forekommer i fantasier, drømmer eller i protagonistens virkelighet.

#### 4.3.1 Det materielt-kroppslige prinsipp

Det materielt-kroppslige prinsipp er basert på bilder av selve kroppen, motiver knyttet til kroppen, av spising og drikking, av naturbehov og seksualliv. Hos Rabelais og andre renessanseforfattere er disse motivene en modifisert arv fra den folkelige latterkulturen, og her opptrer det materielt-kroppslige kun positivt. Det er folkets kropp som uttrykkes, ikke en individuell kropp, og det er derfor det kroppslige er så overdrevent. Motivene uttrykker en kropp som er fruktbar, som sprenger alle grenser, som fødes, dør og gjenfødes (Bakhtin 2017[1965], 31). Det er kroppens åpninger, som munnen og baken, av betydning, siden det er her de sentrale hendelsene i den groteske kroppens liv utspilles. Det vil si å spise og å drikke, tømme tarmen og å ha samleie, men også graviditet, fødsel, aldring sykdom og død. Alt dette skjer på grensen mellom kroppen og verden eller på grensen mellom en kropp og en annen. For Bakhtin er dette hvor livets begynnelse og slutt er koblet til hverandre (2017[1965], 375).

Mat og drikke er substanser som normalt skal krysse kroppens grenser, både inn og ut. I *Fiolinane* er mat og drikke et knapt gode, og det er inngående beskrivelser av karakterer som spiser, enten de river rått kjøtt av knoker, tygger mat for å mate de syke som fuglunger, eller der det implisitt hintes til eller eksplisitt forklares hvordan mennesker spiser av andre mennesker. Fremstillingene viser at karakterene spiser og drikker med glupskhet og grådighet, og dette er med på å gjøre disse bildene groteske. Dessuten er responsen knyttet til kroppen, siden det som kommer inn i kroppen på denne måten, gir kraft og liv:

Eg trong kraft og styrke for denne dagen, det peip og rumla i buken kvar gong eg svelgde og saug, eg åt like fort som alltid mens auga gjekk att og fram for å sjå om mor skulle stele knoken frå meg eller om far ombestemde seg og ville ha han tilbake (8).

Øynene som er i bevegelse, beskriver hvor vaksom gutten er når han endelig får noe å spise, det samme gjør beskrivelsen av at han spiser fort. Disse emosjonelle responsene understreker hvilken alarmberedskap kroppen er i. Han er klar til å handle dersom noe truer hans umiddelbare tilgang på mat. Han inkluderer interoseptive og viscerale sansebeskrivelser av måten kroppen skriker etter og tar til seg maten han får i seg. Det som kommer inn i kroppen, skal ofte ut igjen, og det er noen beskrivelser av at karakterene tømmer tarmen på ulike måter. Tap av kontroll over kroppslige funksjoner er et symptom på sykdommen, og beskrivelsene er forbundet med redselen for å bli syk og dø. Det som spises, skal helst bli i kroppen lenge nok

til å gi nettopp kraft og liv, men slik er det ikke for gutten: «Eg stod opp og gjekk på skithaugen, sette meg og bøygde hovudet inn mellom beina, nokre lange og litt seige flak farga av blod seiv ut» (129). Inntrykket er eksteroseptivt, og lokalisert til egen kropp. Han reagerer med å vende blikket bort og se mot høydedraget, for å unngå å tenke på kroppens forfall.

Kjønnsorganer spiller også en viktig rolle i det materielt-kroppslige prinsipp, fordi kroppen her har åpne grenser, enten ved å vokse utover seg selv eller ved å gi tilgang til kroppens dyp (Bakhtin 2017[1965], 375). I *Fiolinane* har menn «staker», og kvinner har «hól» eller «raudt kjøtt». Kjønnsorganene vekker ikke negative emosjonelle responser. Ofte forklarer protagonisten at det rykker i staken når noe oppleves som godt. Det er derimot interessant at et lignende bilde brukes for å beskrive en trussel, nemlig at skarpe gjenstander kan penetrere huden og lage hull i kroppen, og ved at den som blir rammet av sykdommen, opplever at det blir hull i huden. Det er flere beskrivelser av at gutten er redd for at dette skal skje, siden hull i denne sammenhengen med stor sannsynlighet fører til død: «Berre menneske sklei og landa på noko spist» (20). Farens kropp blir en sterk kontrast til kroppene det går hull på, fordi den er en ren, ferdig, avsluttet og individuell kropp. Hans kropp blander seg kun med andre kropper når han gjennomfører samleie med kvinner. En slik kropp er typisk for antikkens kroppsideal, men også i det Bakhtin kaller *den nye kroppskanonen*. Kroppen er her strengt avgrenset, lukket om seg selv og vist utenfra.<sup>37</sup> Alle åpninger til kroppens dyp lukkes. Individualitet er idealet, og en kropp kan derfor ikke blandes med en annen kropp. Samtidig er hyperbolisering et sentralt trekk ved det materielt-kroppslige prinsipp. Dette finnes i noen grad i beskrivelsene av farens ytre trekk, som er større enn gutten på alle måter. For gutten er farens kropp et uopnåelig ideal.

Det er få beskrivelser av ansikter i romanen, i hvert fall sammenlignet med andre deler av kroppen. Bakhtin hevder at i det groteske kroppsmotivet er ansiktet som helhet, uviktig. Munnen er aller viktigst, dernest kommer nesen, som stedfortreder for fallosen. Øynene er kun interessante hvis de er utstående eller vidåpne, altså noe som stikker ut og tøyser kroppens grenser (2017[1965], 378–379). Storesøsters lik har vidåpne øyne som gutten ønsker å lukke før hun blir begravet, men da blir han dyttet vekk av den fremmede. Flere steder beskrives munnene som åpne hull, for eksempel tenker gutten om munnen til bestefaren: «Munnen hans var eit hól i mørkret» (97). Nettopp dette er et sentralt bilde i det materielt-kroppslige

---

<sup>37</sup> Det finnes som nevnt flest *Körper*-beskrivelser av faren, som jo er kroppen sett utenfra.

prinsipp. Alt annet i ansiktet rammer inn denne munnen, alt reduseres til gapende munn, gapende og slukende kroppslig avgrunn (Bakhtin 2017[1965], 374).

#### 4.2.2 Kropper i endring

Bakhtin er opptatt av kroppen i metamorfose, en kropp som viser både begynnelse og slutt, altså både fødsel og død. En slik kropp står i sterk kontrast til antikkens fremstilling av kroppen, som er lukket mot verden. I det groteske er kroppen ambivalent, uavsluttet, åpen mot verden. Den groteske kroppen sprenger sine egne grenser, og hovedvekten i motivene ligger på de delene av kroppen der verden kan trenge inn i kroppen, eller der kroppen kan trenge inn i verden, det vil si alle kroppsåpninger, og alt som stikker ut fra kroppen. Akter som samleie, graviditet, fødsel, dødskamp, spising, drikking, avføring, viser kroppen som voksende og grensesprengende (2017[1965], 39).

Det er i hovedsak to former for metamorfose som finner sted i teksten. Begge strekker seg over lang tid, og leseren får flere anledninger til å skape mentale bilder av dem. Den første er protagonistens endring fra gutt til mann. Den andre er det som skjer med de som rammes av sykdommen. Metamorfofen fra gutt til mann er ikke grotesk i seg selv, men kroppen er sentral også her, fordi det er kroppslig gutten vil ligne faren sin.<sup>38</sup> Samtidig kommer det tydelig frem at det ikke vil skje. Han er spedere, mindre og har mindre pung. Han roter seg bort i tanker og søker nærhet fra andre mennesker, og avviker slik fra det maskuline idealet som faren representerer. Dessuten er han syk, og metamorfofen fra frisk til syk hindrer metamorfofen fra gutt til mann. Fortelleren er klar over disse metamorfosene, og de virker på ham. Han ønsker først å bli som faren, men sykdommen hindrer en slik utvikling. Dessuten innser han at faren har en del kvaliteter han ikke ønsker å ha.

I teksten uttrykkes metamorfofen blant annet ved hjelp av similer som skaper forbindelser mellom mennesker og dyr. Da gutten strever med å holde tritt med faren, blir han spottet og ydmyket: «Du ser ut som eit sjukt dyr, sa far og fekk sønene til dei andre til å le» (79). Responsen er at han forsøker å rette seg opp og gå som de andre, men da skjelver beina enda mer. Han kjenner de andres blikk, noe som antyder at han skammer seg, men kommenterer at de ikke kan se inn i ham, og derfor ikke egentlig kan se hvem han er. En slik respons kan antyde at habitus er i krise, siden han ikke kan bevege seg som han vil, evnen til motilitet er svekket. Han tillegges også et ufrivillig komisk element. Det komiske er svært sentralt i Bakhtin (2017[1965]) om det groteske, men her er det komiske forbundet med

---

<sup>38</sup> Se også kap. 3, s. 29.

karnvalstradisjonen, og at det i et begrenset tidsrom er lov til å gjøre narr av høyerestående personer i samfunnet. Faren sparker nedover. Denne degraderingen speiler derfor maktforholdene i samfunnet, og har ingen frigjørende eller positiv effekt, slik det komiske har hos Bakhtin. På samme måte som faren sammenligner sønnen med et sykt dyr, sammenligner sønnen lillesøsteren med et skadet insekt: «[...] ho vart liggande som ei bleik og skadd bille» (35). Han degraderer også en som allerede står lavere på rangstigen enn han selv. Her plasseres hun av to årsaker, hun er jente, og hun er kommet lenger i metamorfosen fra frisk til syk enn gutten selv.

Bestefaren er svekket av alderdom, som også er en form for metamorfose fra ung til gammel, fra levende til død. Han blir sammenlignet med et dyr ved flere anledninger. Et sted er det pungen som beskrives: «[...] eit dødt, flådd og inntørka dyr hengande mellom beina (47).<sup>39</sup> I et annet tilfelle sier gutten at bestefaren ligner et svakt dyr idet han forsøker å reise seg, men at han er lett på foten da han først står. Dette kan tolkes som at bestefaren fremdeles har makt og styrke, selv om kroppen er svekket.<sup>40</sup>

Metamorfoser kan ha usikkert utfall. Gutten er syk, og faren ser på ryggen hans og sier: «Snart går det høl på deg» (163). Dette kan vise til det performative ved kjønnsidentitet, siden samme ord brukes til å det kvinnelige kjønnsorganet. Butler bruker begrepet *performativitet* for å beskrive hvordan kjønn er noe man gjør, ikke noe man er. Å si at kjønn er performativt, er å hevde at kjønn er «[...] real only to the extent that it is performed» (Butler 1999, 279). Ved at individet gjentar disse performative handlingene, konstrueres kjønn. Dette er relatert til ideen om at diskurs skaper subjektposisjoner som individet kan innta, at språket konstruerer selvet. Strukturen eller diskursen for kjønn er for Butler kroppslig og ikke-verbal, og hun skiller mellom biologisk kjønn-sex- og sosialt kjønn -gender. Sosialt kjønn blir til gjennom:

[...] through a stylized repetition of acts. [...] [G]ender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self (Butler 1988, 519).

Faren antyder at metamorfosen ikke er fra barn til mann, men fra barn til kvinne, for gutten har kvaliteter som faren ved flere anledninger omtaler som svake, og han knytter svakhet til

---

<sup>39</sup> Andre lemmer kan ifølge Bakhtin opptre i stedet for et annet organ, her kan det være at pungen er viktigere enn «staken».

<sup>40</sup> Farens bevegelser ligner en primat, han ligner derfor også et dyr, men han er et friskt dyr blant alle de syke.

kvinnelighet. Farens ord får gutten til å krype sammen. Han vil ikke høre på det faren sier, men kan ikke komme forbi ham. Etter hvert hører han bare stemmeduren. Han bemerker for seg selv at ordene «rann ut ansiktshólet» (163), og forsøker seg dermed kanskje å yte motstand mot faren.

#### 4.2.3 Del for helhet? Eller bare deler og manglende helhet?

I de to forrige avsnittene har fokus vært på den groteske kroppen slik den forekommer i den groteske realismens bildesystem. Bakhtin hevder at det ligger en egen forestilling om den kroppslige helheten og om grensene for denne til grunn for de groteske motivene. Ofte flyter indre og ytre fysiognomi sammen. Av indre organer trekker han frem blod, hjerte og tarmer. De ytre organene som oftest opptrer, er de som er sentrale i det materielt-kroppslige prinsipp (2017[1965], 377). I det som Bakhtin omtaler som den nye kroppskanonen slutter kroppsdeler som kjønnsorganene, baken, magen, nesen å spille hovedrollen. Andre kroppsdeler tar over, særlig de som har en ekspressiv funksjon for den enkeltes identitet, nemlig ansikt, hender og stillingen den enkelte kropp inntar i verden. Kroppens betydning blir snever og spesifikk, og har ikke lenger noen direkte forbindelse med samfunnet og den kosmiske helheten. Kroppen er ikke lenger dobbel, og den får en entydig mening. Da blir død bare død, for kroppens grenser er absolutte (Bakhtin 2017[1965], 380).

I *Fiolinane* er det en utstrakt og påfallende bruk av pars pro toto. Særlig blir kroppsdeler brukt for å representere hele mennesker. Denne måten å fremstille mennesket på kan føre til dehumanisering, fremmedgjøring og avstand mellom den som sanser og det som sanses, som i scenen der den fremmede misbruker søsterens døde kropp: «På den andre sida ein hengepung mellom dei tynne og bleike beina på storesyster [...]» (27). Her ønsker protagonisten å skape avstand både til den fremmede og det han gjør, responsen er en konsekvens av en eksteroseptiv sansning. Protagonisten gir ikke særlig uttrykk for sorg etter at storesøster er død, men han synes det er underlig at han skal grave et hull til henne. Dette skiller seg fra vår tids dødstabu, og kan illustrere at døden ikke bare er fremmed for protagonisten. Det blir tydelig i at annet møte med en død kropp som han finner sammen med faren:

[...] han klatra opp til den spidda, flerra hólet meir opp, stakk hendene inn i den framande brystkassen, drog og sleit litt og beit over noko seigt, klatra ned til meg igjen og sa slik ser eit hjarte ut (135).

Han gir ikke uttrykk for noen sterke emosjoner i møte med den ødelagte kroppen, heller ikke da faren åpner den ytterligere og løfter ut et organ.

I avsnittet der faren og sønnen sammen utøver vold mot mora, beskrives det som skjer også nøkternt og uten særlige emosjoner, i hvert fall til å begynne med: «Knakelydar. Eit så lite hovud, tenkte eg [...] Ho vart liggande på bakken og vri og gurgle med hovudet halvvegs ute av ledd» (142). Deretter skifter synsvinkelen et kort øyeblikk, før gutten går over til å snakke direkte til mora:

Å, mor, eg tok den første spretten, eg var jo sonen, og sonen gjorde ein høg sprett, godt å vere litt i lause lufta, godt å ikkje måtte kjenne jorda, før han landa på den harde hudtrekte beingrinda di. Eit eller anna bein knakk, [...] nok til å bryte deg, mor (143).

Skiftet i synsvinkel kan være et grep for å fjerne seg fra det som faktisk skjer, samtidig som nærheten mellom mora og sønnen blir større.<sup>41</sup> Like brått er beskrivelsene av det som foregår, helt uten følelser: Faren kaster seg over mora, og «[...] skrotten spruta gjørme i alle endar» (143). Faren sier at det er nok, gutten mener mora ser på ham med forståelse. Så begynner han å tenke på hvorfor sand samler seg i skyer, samtidig som han minnes en tid da alle var friske. Til slutt undrer han seg over de rustne tønnene: [...] korleis visste dei korleis ein heldt saman for aldri å miste kvarandre» (144). Setningen blir en sterk kontrast til det som skjer videre, siden de stenger den forslåtte mora inne med lillesøster. Gutten liker det ikke, men tør ikke si noe til faren: «[...] mine ord ville tape mot hans» (150). I et grotesk frampek lurar han på hvordan kroppen ser ut fra innsiden.

Storesøsteren har betydd mye for gutten, og etter at hun er død, settes deler av kroppen hennes opp som kontrast mot hvordan hun var før, basert på eksteroseptive inntrykk fra den døde kroppen, både gjennom syn og berøring: «Ein olboge, ei skulder, eg drog ein planke bort og eit bryst kom fram i skuggen, kvitt og utan liv, så annleis enn då ho levde [...] (10). Han tar på henne, det er ingen frykt eller avsky for den døde kroppen, heller ikke for det urene som døde kroppar vanligvis forbindes med: «[...] eg knitra berre inni meg mens eg fikla med eine foten til storesyster. Han var tørr og sprokken, tom for vatn, alt ein elska, og no var foten så annleis enn då han var i live [...]» (20). Foten som er annerledes enn den var da den var i live, hele mennesket storesøster, representeres med ett av en kroppsdel som nå er tørr og livløs. Det eneste han er redd for, er at han skal ødelegge henne. Etter at faren har fått glasskula og latt den fremmede få bruke den døde kroppen til storesøster, begraver de henne. Del etter del forsvinner etter hvert som de kaster sand over henne.

[...] dekte ribbein og bryst og det tørre kjøtet som var litt klissete etter den framande. Dei opne auga såg på meg til eg tømde ei handfull sand over dei. Meir og meir av storesyster vart borte, eit par fingrar var det siste eg såg (28).

---

<sup>41</sup> Flere steder brukes det relative pronomenet 'ein', som i sitatet som er tittel på denne oppgaven: «[...] ein må vere der ein er og i det ein er» (88), noe som også kan også illustrere distanse.

De tramper på jorda til alle deler av storesøster er dekket av sand, og før de går, ruller de et oljefat over graven, slik at ingen skal forstyrre storesøster der hun hviler. Men ikke alle får hvile i fred, og del kan representere helheten også på en mer positiv måte. Bestefaren har bevart en knokkel etter sin avdøde kone, og denne behandler han kjærlig og omtenkstomt: «Det er bestemor di, sa bestefar, og då eg mista henne, mista eg alt, endå så mykje eg har» (50). Beinnet er glatt og blankskurt, og det er tydelig at det er noe av det kjæreste bestefaren har. Bakhtin peker på innflytelsen relikviene i middelalderen har hatt på utviklingen av de grotesk-kroppslige forestillingene. Parterte helgenkropper fantes over hele middelalderens kristne verden, og er en av kildene til den groteske kroppens bildesystem (Bakhtin 2017[1965], 413). Å bevare et bein etter en man elsker, gir mening i en slik sammenheng. Den døde kroppen vekker ikke frykt og avsky, den er noe positivt for den som eier den, samtidig som død ikke bare er død når den som er borte lever videre i minnet.

Mange av de groteske kroppsbeskrivelsene er av lillesøster, som stadig blir sykere. Gutten får ikke egentlig lov til å være i nærheten av henne, men han går inn til henne likevel. Han ser på henne i lyset fra månen og beskriver de eksteroseptive inntrykkene:

[...] ribbein tok meir og meir over, beingrinda voks og saug alt på utsida til innsida, snart var brysta gøymde i rillene mellom dei tynne beina som heldt kroppen saman og gjorde at han fungerte ei stund [...] (54).

Bein, knokler og en kropp der innsida er i ferd med å bli utsida. dominerer beskrivelsene av lillesøster. Jo sykere hun blir, jo mer går kroppen i oppløsning. Gutten vil at hun skal bli frisk, men han vet ikke hvordan. Han går inn til henne etter volden mot mora. Han legger seg ved siden av henne, så stikker han en finger inn mellom ribbeina hennes: «[...] det var så vidt han kom seg inn, og då eg trekte fingeren ut, var han våt» (146). Han ødelegger altså kroppen hennes mer ved å bryte kroppens grenser mot verden før han vil bruke lyset fra kula for å gjøre lillesøster frisk. Han drar pleddet bort og ser: «[...] fleire steder der hudrøten var kommen, velta kvit graut ut, seinare ville han mørkne og svarte, slik det alt var andre stader på henne, og slik det gjekk med storesyster (148). Døden er ikke fremmed, og han skjønner hva som kommer til å skje. Berøringen gjør at grensen mellom de to kroppene oppheves. Som i scenen med mora, snakker gutten her direkte til lillesøster:

Ete, sa munnen min, sa det av seg sjølv. Eg kjende meg så nomen, munnen var som eit sprengt og kjenslelaust hol, det prikket i huda og inne i meg, eg kjende alt og ingenting, ete deg, vesle syster, ete den mørke handa di, ete kjøtet som tvinna seg så fint rundt beingrinda [...] (127).

Sitatet er interessant på flere måter. For det første fordi gutten ikke ønsker å fortære lillesøster fordi han er sulten. Han beskriver interoseptive og viscerale sanseinntrykk som kan forbindes med sult, men det han ønsker egentlig å bevare henne slik bestefaren har bevart bestemora. Han vil være nær henne, «[...] ha eit kinnbein så lenge eg levde, polere det glattare og kvitare di eldre dei trevlete hendene mine vart (127).» For det andre peker dette sitatet frem mot faktiske hendelser senere i romanen. Her utspiller de seg i guttens tanker, men tankene blir til delvis til virkelighet. Det gjør det nødvendig å se nærmere på hvor det groteske opptrer.

### 4.3 Mellom dag og draum

De ødelagte kroppene i romanen er i noen tilfeller et resultat av biologi eller genetikk. Sykdommen er det fremste eksempelet på hvordan kropp er ødelegges av biologiske krefter. Ingen vet hvor den kommer fra eller hvordan den virker, men den omtales som både arvelig og smittsom. Bestefaren hevder at det er mora som har tatt sykdommen med inn i familien, mens faren ber gutten holde seg unna lillesøster slik at ikke han skal bli syk. Bestefarens kropp er preget av alderdom, mens den nye kona til faren har en deformert arm, som sannsynligvis er medfødt. Andre ganger er det normale kropp som blir ødelagte som et resultat av vold. Dette skjer da flokken slåss om de knappe ressursene, i scenen der faren og sønnen slår og sparker mora, og der både gutten og mora påfører lillesøsters kropp flere skader enn sykdommen allerede har gjort.

De manglende beskrivelsene av emosjonelle responser hos karakterene indikerer at de er vant til å se døde, ødelagte og vanskapede kropp. Men i tillegg til at det groteske finnes i karakterenes erfarte virkelighet, er det groteske også sterkt tilstede i protagonistens fantasier, minner og drømmer. Protagonisten kommer med plutselige tankesprang, og noen av fantasiene blir etter hvert nærmest virkeliggjort. Selv om flere av drømmene er vakre og handler om å finne trygghet og kjærlighet, er noen av dem voldelige og inneholder groteske beskrivelser. Farens makt er på mange måter truende for sønnen, og han ser sammenheng mellom det sinnet han føler og at han forsøker å etterligne faren sin. Han fantaserer derfor om å skjære pungen av faren, og lurer på om raseriet hans vil da vil forsvinne. Dette forblir en fantasi, og faren forblir like sint.<sup>42</sup> Videre fantaserer han om en inntrenger som slår mora helseløs, og han kan produsere ganske klare bilder av den forestilte hendelsen:

---

<sup>42</sup> Ønsket om å kastre faren, samt den seksuelle tiltrekningen til mora, er sentrale temaer innen psykoanalysen. Sigmund Freud skriver Ødipuskomplekset i *Drømmetydning* (2000[1899]), og om incest og fadermord i *Totem og Tabu* 2013[1913]). Dette er meget interessante spor som kunne og burde vært diskutert, men som dessverre er utenfor dette prosjektets rammer.



[...] og då ho innsåg at den andre var raskare, fall ho på kne i sanda og trygla for sine bein og knokar og ledd og tankar og draumar, trygla meir etter det første stikket eller sparket, eg tenkte på spisse gjenstandar inn i henne, gjennom henne, vatnet ho mista, blodet og ein tarm som taut ut, og som ho prøvde å halde på plass [...] (69).

Fantasien likner på det som faktisk skjer senere i romanen, der faren og sønnen sammen utøver vold mot mora: «Eg sette foten min på magen hennar, la litt tyngd på han. Det putra frå opningane hennar, og litt meir gjørme rann ut» (143).

Vendepunktet der det groteske for alvor forlater fantasiene og drømmene blir til virkelighet, er da gutten står for et seksuelt overgrep mot mora. Handlinger som kan oppfattes som umoralske eller tabubelagte, er ikke groteske i seg selv. De kan være groteske i metaforisk forstand, men det er hvordan kroppen er fremstilt som skaper det groteske bildet. Beskrivelsene av emosjoner hos protagonisten er eksplisitte: «Det gjorde godt å sjå mor slik, nede på bakken framfor meg, skjelvande og redd, godt på ein måte eg ikkje før hadde kjent» (115). Han opplever det altså som godt, og det blir ikke mindre grotesk da han beskriver hvordan mora ser ut:

Eg såg ned på det bitre ansiktet og stakk staken mellom dei sprokne og blødande leppene som gnei og gnikka mot meg som trevlane på bestefar sine føter, den store nasen hakka mot buken min, heile morsansiktet var eit dyr som beit seg fast og saug, og di meir staken vart smurt inn av blod, di lettare gjekk det (115).

Selv om det først føles god å degradere mora på denne måten, fjerner gutten seg etter hvert fra seg selv: «Eg var ikkje lenger der eg var, og der eg var, var alt lyst og varmt [...]» (115). Når virkeligheten fylles av det groteske som før har vært i fantasiene, i tillegg til alt det groteske som er der fra før, flykter gutten fra dagen til drømmen. Men det går ikke an å leve midt mellom disse sfærene: «I det same var verken tilbake, eg høyrde ikkje lenger bestefar spele, lyset gjorde vondt, handa mi gjorde vondt då eg gav mor eit skikkeleg slag midt på skallen [...]» (116). Guttens tilbaketrekning fra virkeligheten fungerer på mange måter som den tidligere nevnte endringen i synsvinkel, som en tilbaketrekning eller distansetaking fra handlingene han begår. Dermed begrenses den emosjonelle responsen på de groteske kroppsrepresentasjonene.

#### **4.4 Den groteske kroppens betydning**

De groteske kroppsbeskrivelsene i *Fiolinane* er mange, og de opptrer i ulike situasjoner og sammenhenger. Bakhtin gir det groteske et regenerativt, fornyende prinsipp. Det har noe positivt ved seg, fordi død og gjenfødelse virker sammen. Det kan spores et visst syklisk eller fornyende preg i kroppsrepresentasjonene, selv om dette ikke er så lett å se når kroppen i så

mange scener er handler om noe ødeleggende eller negativt. Fortelleren reflekterer en del rundt døden, og han er opptatt av hvordan de døde kan bevares, både mentalt og fysisk. Protagonisten gir også uttrykk for at han ønsker å gjøre noe lignende for lillesøster som bestefaren har gjort for bestemora. Gutten vil spise lillesøster for å bevare henne, slik at hun kan være hos han for alltid. Minner er mentale representasjoner, knokler er fysiske representasjoner, i begge tilfeller handler det om å bevare de som er borte: «Eg [...] forstod at for oss tok det lang tid å forsvinne, for dei som var att, heldt oss i minne» (40).

Andre bilder av kjønnsliv, som samleie, graviditet og fødsel, er også tilstede. Disse løfter frem viktigheten av tilhørighet til slekt og jord. Protagonisten lengter ved flere anledninger tilbake til mors liv, og det er mange tanker om å føre slekten videre. Men de fleste av samleiene som beskrives, er voldtekter. I tillegg til minner om graviditet og referanser til fødsel, er det beskrivelser av et abortert foster og av de tre barna som dør før de blir voksne. Rett før overgrepet mot mora, tenker gutten at han vil inn i henne igjen. Han vil hvile i stillheten, vokse og hvile, være trygg fra fare. Men han er sint på henne, sint for at hun har gitt ham livet bare for at han skal miste det igjen: «[...] for alt eg måtte kjenne og ønskje meg, samstundes som kroppen gjekk i oppløysing» (114).

På samme måte som gutten vil tilbake til mors liv, drømmer han om tryggheten i fars pung. Han har et sterkt ønske om tilhørighet til de mannlige slektningene, og han ser dette båndet mellom faren og bestefaren: «Eg følgde den magre skikkelsen som var far sin far, for eg såg alltid far i bestefar, bestefar i far» (94). Bestefaren trøster gutten, han sier at det ikke er noen hast med å bli voksen. «Vi same er frå blod, vi er frå same jord» (156), sier bestefaren, rett før han oppdager flekken på ryggen til gutten. Responsen er verbal: «Eg hatar mor» (156). Bestefaren sier at det ikke finnes noen det er verdt å hate. Så går de ut til far, som voldtar og slår den nye kona si. «Eg skal aldri meir vere aleine, sa eg lågt, eg skal aldri meir vere aleine, ingenting skal forlate meg» (156), tenker gutten. Den kroppslige responsen understreker det han sier. Han lukker øynene og forsøker å holde pusten, men så fort han åpner øynene, ser han på vinduet til bestefar at pusten har forlatt han likevel.

De emosjonelle responsene på de ødelagte og forvridde kroppene er med på å drive handlingen fremover. Kroppen kan sies å spille hovedrollen, både i de groteske representasjonene og i de emosjonelle responsene. Sentralt i dette står for eksempel guttens metamorfose fra barn til voksen, som innebærer et ønske om å få samme kropp som faren. Faren har en kropp som er hel, ren og lukket mot verden. Guttens metamorfose blir avbrutt av sykdommen. Huden vil få hull, han vil være uren når verk krysser grensen mellom kroppen og verden. De ødelagte kroppene må støtes ut, for det er bare med en frisk kropp det er mulig

å overleve i det barske miljøet. Slik trekkes også kroppens økologiske dimensjon inn. Dersom gutten levde et annet sted, ville kanskje ikke en syk kropp bety døden. Men kroppen kan ikke ses isolert fra det miljøet den er en del av. Alle som har ødelagte kropper, dør. Døden vekker emosjoner hos de levende, og den er ikke bare forbundet med frykt. De døde hviler for at de levende skal forstå at de lever, og gjennom å bevare deler av de dødes kropper, kan minnet om dem leve videre.

Også i guttens refleksjoner rundt hva kjærlighet er, er bilder av kroppen sentrale for å skape mening:

Kva var alt dette eg kjende, spurte eg, det var kjærleik, svarte eg [...] kjærleik var vare stryk, kjærleik var å sjå inn i kvarandre [...] aldri verke aleine, aldri gå aleine, men storkne saman til noko ubryteleg, ein stein, kjærleik var ein verkande skalle, kjærleik var ein skalle mot stein (101).

Som så mye annet av det han forsøker å forstå, må også begrepet kjærlighet fylles med et innhold han kjenner og har erfaring med. Dette er ikke mulig uten å trekke inn kroppen, og det er den groteske kroppen som får rollen som meningsbærende:

Korleis [...] forklare lengsla etter å kome inn, der kjøtet slyngde seg rundt beina, forklare lengsla etter kjøt, at ei anna innside møtte mi, nærare kunne ein ikkje kome nokon. Alt som kom på mi innside, kunne aldri eigast av andre, for det oppetne forsvann aldri, og det som rann ut, var det ureine, det reine vart verande att, alt anna vart stua saman og rann ut som gult vatn, gjørme, gass, vart til skithaug. Det finaste bar ein for alltid i seg, ingen kunne ta det frå meg utan at dei åt meg (146).

Det er ikke den biologiske kroppen alene som skaper mening i denne sammenhengen. Kropp er et begrep med mange dimensjoner, og for å forstå hvordan den groteske kroppen kan gi meningsinnhold til et begrep som kjærlighet, er det nødvendig å se til den sosiokulturelle kroppen, ikke ulikt hva Bakhtin gjør i sine analyser.

Caracciolo hevder at groteske kroppsrepresentasjoner kan føre til emosjoner som frykt og avsky. En slik forståelse av den groteske kroppen peker ifølge Caracciolo mot den sosiokulturelle dimensjonen av kroppsliggjøring. Kroppsliggjøring er ikke kun en biologisk substans eller en diskursiv konstruksjon. Den er et resultat av en kompleks interaksjon mellom det biologiske og det kulturelle (2014, 5). I *Fiolinane* er det mange eksempler på at det groteske fører til slike responser hos protagonisten

Beskrivelsen av groteske kropper når et brutalt høydepunkt i scenen der mora spiser av sitt døende barn. Hele skuret stinker, og mora sitter på huk innerst i et hjørne:

Det rann noko seigt ut av munnen hennar. I eine handa heldt ho noko mørkt og blautt. Eg såg at det mangla fleire slike stykke på veslesyster, her og der kom beingrinda heilt fram, hòla var vorte større, og mor hadde grave frå magen og inn under ribbeina på veslesyster (167).

Grensen mellom en kropp og en annen overskrides da mora fortærer sitt døende barn, kanskje av sult, kanskje av kjærlighet. Da mora begynner å krype mot ham, stenger han døra. Mora sier at han er hennes sønn, men det vekker ingen reaksjon hos gutten. Den emosjonelle responsen hans, da han heller ikke finner faren, er å forlate familien og løpe av sted mot høydedraget. Da han hentet kula, fikk han et stygt kutt. Selv om han kommer seg opp på toppen, er det sannsynlig at han blør i hjel. Grensen mellom kroppen og verden blir overskredet da blodet hans renner ut av kroppen og ned i jorda. Selv om det groteske konstant er til stede i hans omgivelser, skjer det er forflytning fra det fjerne til det nære. Eksemplene har vist at det er få emosjoner på de groteske kroppene fortelleren har svak eller ingen relasjon til. Når det groteske plasseres i fantasien eller knyttes til en av dem som står han nær, er det flere emosjonelle responser. Til slutt er det hans egen kropp som går i oppløsning. Denne er nå grotesk, og grensen mellom kroppen og verden kollapser. Da han ser mora spise av lillesøster, skjønner gutten at han er helt alene. Derfor må han finne tilhørighet til slekta, gjennom jorda:

Eg la meg på sida og heldt handa slik at blodet blanda seg meir med jorda, i blodet var eg og systrene mine, far og mor og bestefar, var alle slektsledd, alle som tilhørde oss, og jorda blodet draup på, var heimstaden og jordsmonnet eg tilhørde, og alt dette kunne eg vel ikkje miste (175).

Bildet aktualiserer det sentrale i den groteske realismens bildesystem:

Selv kampen mellom liv og død i enkeltindividets kropp oppfatter grotesken som en avløsningskrise, en kamp mellom det halsstarrige gamle livet og det nye som fødes (Bakhtin 2017[1965], 67).

Noe nytt skapes når noe dør, om det så bare er nye minner hos de som lever videre.

Protagonisten har et nærmest desperat ønske om at noen skal huske ham som noe annet enn den svekkede gutten han er mot slutten. Han vil leve videre som den som erobret høydedraget. I *Fiolinane* mangler ofte den forventede responsen på det groteske, den vil i de fleste sammenhenger være ensbetydende med frykt og avsky. Guttens største frykt er ikke døden. Selv om han forsøker å bruke den dyrebare glasskula for å gjøre lillesøster frisk, ser han at hun ikke vil forsvinne dersom han kan ta vare på et bein eller fortære henne. Men hvem vil gjøre noe lignende for ham? Hans største frykt er dermed å være alene, bli utstøtt, og denne frykten har en klar fenomenologisk dimensjon, for selv om han er redd for at de andre skal gå løs på ham når de skjønner at han er syk, finnes det noe enda mer grusomt de kan utsette ham for: «Eller endå verre, ikkje tatt på meg i det heile» (109).

En viktig emosjon som kan fremkalles av groteske kroppsrepresentasjoner, er empati. Empati er en form for perspektivtaking der en føler eller erfarer et annet menneskes følelser eller erfaringer. For å utdype viser Caracciolo til Leslie Fiedler, som baserer seg på en fenomenologisk tilnærming til studiet av mennesker med funksjonshemninger. Fiedler hevder at ambivalens er en vanlig respons i møte med uvanlige kropp. Den som observerer, reagerer kanskje først med frykt eller avsky for det som gjør den funksjonshemmede til det den er. Denne frykten kan deretter forskyves, slik at det observatøren frykter eller avskyr, er den funksjonshemmede selv. Slike responser kan leses i for eksempel beskrivelser av viscerale prosesser, som ofte er knyttet nettopp til emosjonelle uttrykk for frykt og avsky (Fiedler 1982). Men ofte inkluderer responsen også empati.

Da gutten tenker tilbake på det aborterte fosteret han har sett, er beskrivelsene groteske:

Det var som den vesle klumpen får ein gong slo ut av mor, han hadde små, slimete hender og føter som tørka i sola, to små og mørke flekkar som skulle bli auge, og eit ørlite hjarte eg pirka litt i, men det slo ikkje til meg eg fekk det ikkje til å slå meir [...] (22).

Protagonistens respons på det groteske er gjennomsyret av omsorg og empati:

Eg visste ikkje kvar slike ørsmå vart av, men då eg satt på kne og strauk forsiktig på den vesle kroppen, håpte eg det fanst ei hand også for det ufødde, og at denne handa alltid ville vogge det, vart og varleg (22).

Denne opplevelsen ligger langt tilbake i tid, og blir en kontrast til fraværet av emosjonelle responser på storesøsters død, der han riktignok gir uttrykk for savn, men ellers viser lite som kan minne om tradisjonell sorg knyttet til tap av ens nærmeste.

#### **4.5 Hvordan kan de groteske kroppene virke på leseren?**

Uvanlige eller groteske former for kroppsliggjøring kan ha en *fremmedgjørende* effekt for leseren, fordi de utfordrer deres forventninger om kognitive prosesser og sosiokulturelle praksiser, som på ulike måter definerer folks kroppsliggjøring. Leserens inviteres til å ta del i fortellerens sosiokulturelle meningskonstruksjon, noe som kan by på utfordringer når denne avviker fra leserens egen forståelse, fra leserens habitus. Representasjoner av ødelagte og forvridde kropp kan også føre til empatisk innlevelse hos leseren. Da er leserens respons betinget av en form for gjenkjenning. Caracciolo (2014) hevder at lesere involverer seg med teksten på tre nivåer: gjennom prosesser på kognitivt nivå, gjennom hvordan kroppen er representert i teksten, samt den mening kroppen får når den fortolkes i en sosiokulturell ramme. Disse kan ikke uten videre skilles fra hverandre. Han viser til forskning som viser at det finnes kognitive bakgrunnsprosesser som er mer eller mindre delt av lesere. Derfor er det

mulig å si noe om hva som påvirker, men det er mer usikkert å si hvordan og i hvilken grad leserne blir påvirket. Jeg har kartlagt hvordan den groteske kroppen er representert i teksten, samt hvordan protagonisten responderer emosjonelt på en del av de groteske kroppsrepresentasjonene. Dette danner grunnlag for drøftingen om hvordan teksten kan virke på leseren.

Empati var den siste av de emosjonelle responsene som ble nevnt i forrige avsnitt, og empati er også sentralt i Carracciolos begrep kroppsliggjort kognisjon. Gutten viser blant annet empati da han steller bestefarens føtter: «Sandkorn kvervla rundt dei djupe sprekkene på hælane til bestefar, det måtte være vondt å gå på slike føter, eg såg inn i sjøelve foten, inn i livlaust kjøt» (43). Empati skiller seg fra sympati ved at empati innebærer at man forsøker å ta den andres perspektiv, og dermed forsøker å erfare det den andre erfarer. Ved å forestille seg hvordan det er å gå med slike føtter, inntar gutten en fenomenologisk tilnærming til hvordan bestefaren erfarer verden med sin kropp: «Korleis var det å ta seg fram på slike føter, over fylling og gjennom sand [...]» (43). Han forsøker å ta den andres perspektiv, men det skjer uten at han kan erfare den fenomenologiske dimensjonen, siden han ikke har slike føtter som bestefar. De fenomenologiske detaljene gjør det mer sannsynlig at leseren tar samme perspektiv som gutten, og gjennom å erfare at gutten kan føle empati for andre, blir det mulig å føle empati for gutten. Kroppen fremstilt i posisjoner det er vanskelig å forestille seg, kan fremkalle medlidenhet hos leseren, som da protagonisten setter seg seg inn i hvordan lillesøster har det. Han reflekterer også over årsaken til ubehaget som lillesøster erfarer: «Det måtte vere far som hadde bore henne inn dit, for velsesyster kunne ikkje ha det bra slik ho låg, med ein arm under kroppen og ein for plagsamt vridd» (54). Han gjør ikke noe med foten og armen, selv om han uttrykker empati for hvordan posisjonen føles for henne. Faren beskrives derimot indirekte som en som ikke har empati, bare faren kan ha forlatt henne slik. Gutten som fokaliseringsinstans, samt den detaljrike beskrivelsen av lillesøster, øker leserens evne til å føle medlidenhet. Selv når teksten ikke inkluderer karakterenes reaksjoner på slike kropper, er det sannsynlig at leserne gjør det likevel. Disse reaksjonene kan i så fall en del av lesernes erfaring med teksten og det fiksjonelle universet. Teksten trenger ikke ha direkte fremstillinger av medlidenhet for at leserne skal føle det (Caracciolo 2014, 5).

Groteske bilder kan gjøre leseren mer involvert i kroppslige og emosjonelle responser, samtidig som det hintes til større sosiokulturelle meninger. Caracciolo hevder at grunnen til at slike fremstillinger av kroppen kan avsløre de mange lag i kroppsliggjøringens natur, ligger i den selvbevisstheten om egen kroppsliggjorte eksistens som leseren kan oppnå på bakgrunn av disse representasjonene. Det groteske kan forstås som fremmedgjøring av det kjente, og

dermed noe som utfordrer det normale og naturlige (2014, 8). For å underbygge påstanden, viser Caracciolo til den russiske litteraturteoretikeren Viktor Sjklovskij. Begrepet *fremmedgjøring* er sentralt i hans teori om litteraturen. Gjennom fremmedgjøring erfares selve kreativitetsprosessen siden oppmerksomheten rettes mot prosessen med å erfare tingene (kunsten) fremfor tingene i seg selv. Objektet i seg selv er uviktig. Det er sanseintrykket hos observatøren eller leseren i møtet med det kunstneriske uttrykket som er avgjørende (Caracciolo 2014). For leserne kan dette blant annet bety å respondere kroppslig på litteraturen. Når lesere møter former for kroppsliggjøring som avviker fra hvordan de oppfatter egen kropp, kan de bli bevisste mønstre og praksiser som ligger til grunn for deres egen kroppsliggjorte eksistens. Dette kan påvirke leserens erfaring med teksten.

Kroppsliggjort simulering utløses nemlig ikke bare av persepsjon, men også når vi forestiller oss noe, og menneskets forestillingsevne er nærmest uendelig. Estetisk erfaring er avhengig av denne forestillingsevnen, og grensen mellom virkelighet og fiksjon er uklar. Gallese og Wojciehowski (2011) foreslår derfor at kroppsliggjort simulering kan være relevant for hvordan narrativer erfares. De mener at vi gripes av denne estetiske erfaringen, noen ganger til og med sterkere enn i virkeligheten, fordi vi lar det dagligdagse fare og retter oppmerksomheten mot noe som kan virke mer levende enn det vi erfarer i vårt virkelige liv. I den estetiske erfaringen frigjøres den kroppslige simuleringen fordi vi erfarer kunst på trygg avstand, og dermed kan vi være mer åpne for det vi erfarer. I likhet med Babb (2002) peker Gallese og Wojciehowski på at våre egne kropper som regel er helt i ro når vi gir oss hen til den estetiske erfaringen. Alle ressurser kan dermed knyttes til forholdet til de litterære karakterene. Dette er grunnen til at den formen for *FoB* som trigges av fiksjon, kan oppleves som sterk. Gleden ved å lese drives av tryggheten ved å erfare det fortalte på avstand, samtidig som vi ikke bare forestiller oss det som skjer, men også erfarer det kroppslig.<sup>43</sup> Det er denne frie kroppsliggjorte simuleringen som muliggjør *FoB*, og som karakteriserer et viktig nivå i vårt forhold til narrativer, nemlig vår empatiske medfølelse med andre aktivert gjennom det skrevne og registrert med våre egne kropper.<sup>44</sup> Teorien om *FoB* og fri kroppsliggjort simulering gir grunnlag for å se etter representasjoner av kroppen i litterære tekster, kanskje spesielt de representasjonene som utfordrer leserens oppfatning av hva som er normale kropper og normale kroppslige reaksjoner. Ifølge Gallese og Wojciehowski er det to

---

<sup>43</sup> Gallese og Wojciehowski (2011) diskuterer også forfatterens rolle i denne prosessen, men det velger jeg å holde utenfor, siden det ikke er direkte knyttet til problemstillingen for denne oppgaven.

<sup>44</sup> Gallese og Wojciehowski (2011) bruker begrepet *liberated embodied simulation*, Jeg har oversatt dette til *fri kroppsliggjort simulering*.

hovedgrunner til at kroppsliggjort simulering kan være relevant for hvordan narrativer erfares. Den første er at *FoB* trigges av karakterer og situasjoner som leseren identifiserer seg med gjennom speilingsmekanismer. I *Fiolinane* vil bruken av førstepersonsforteller som fokaliseringsinstans, mest sannsynlig føre til at gutten er karakteren leseren identifiserer seg med. Bruken av fenomenologiske detaljer, slik de er beskrevet i kapittel 3, understøtter en slik påstand. Det er sannsynlig at leseren vil erfare den litterære teksten gjennom protagonistens kropp og tanker. Å se det samme som protagonisten, kan være relativt ubehagelig. Scenen der mora spiser av lillesøsters syke kropp, er et eksempel på dette, selv om beskrivelsene av det som skjer, ikke er preget av sterke, uttalte emosjonelle responser. Den andre grunnen er de kroppslige minnene og de imaginære assosiasjonene som det fortalte kan vekke hos leseren, uten at denne nødvendigvis reflekterer eksplisitt rundt dem. Selv uten erfaringer fra eget liv som ligner det fortellerens kropp går igjennom, kan *FoB* forklare hvorfor det som kun er uttrykt med bokstaver på papir, skaper ubehag hos leserne.

I møte med tekster som har groteske fremstillinger av ødelagte og forvridde kropper, vil det sannsynligvis være en overvekt av negative responser, som frykt, avsky og vemmelse. Beskrivelsene av lillesøster, av overgrepet og volden mot mora og av hvordan protagonistens kropp brytes ned av sykdommen, er scener som kan trigge slike emosjoner hos leseren. Kroppene er detaljert beskrevet, og dette gjør det mer sannsynlig at leseren indirekte erfarer en rekke negative kroppslige responser. Det kan være en sterk diskrepans mellom leserens og karakterens sosiokulturelle kontekst. I slike tilfeller kan for eksempel det fortalte fremkalle sterke følelser hos leseren, mens det ikke finnes tilsvarende emosjonelle responser i teksten. Men leseren erfarer på trygg avstand. Den kroppslige erfaringen som kan knyttes til det som leseren forestiller seg, utgjør ingen reell fare. Det er den frie kroppsliggjorte simuleringen som muliggjør *FoB*, men det er også denne som gjør det mulig å lese en tekst med så mange groteske kroppsbeskrivelser. Det er også dette samspillet som muliggjør leserens empatiske medfølelse med protagonisten, som kan oppstå selv når leserens emosjonelle respons avviker fra dennes. Gallese og Wojciehowski (2011) påstår at empatisk medfølelse er et viktig trekk ved hvordan lesere forholder seg til narrativer. Uten empatisk medfølelse ville *Fiolinane* vært en nærmest umulig roman å lese.



## 5 Den situerte kroppen

### 5.1 Tilnærminger til den situerte kroppen

I dette kapitlet undersøker jeg det jeg kaller *den situerte kroppen* i lys av sosiokulturelle teorier om kropp og emosjoner. I sin flerdimensjonale modell for kroppsliggjøring peker Johnson (2008) på at kroppen er *sosial* fordi den er preget av de intersubjektive relasjonene som omgir den. Dette gjelder både den enkelte kropp og alle andres kropper. Kroppen er *kulturell* fordi den blir påvirket av kulturelle meninger som tilskrives kroppen i ulike samfunn til ulike tider. For eksempel peker Foucault på hvordan kroppen formes og disiplineres av sosiale og kulturelle praksiser, mens Bourdieus begrep om habitus har kroppen som utgangspunkt for alle de handlingene som er blitt automatisert gjennom sosiokulturelle praksiser. Ulike samfunn vil i et sosiokulturelt perspektiv ha ulike diskurser for hva som setter et menneske i affekt, samt hvilke affektive responser og uttrykk affektene har.

Hovedprinsippet er at mange av de grunntrekkene som Hogan (2011) mener emosjoner har, er et resultat av prosesser på sosiokulturelt nivå, ikke noe som kun er biologisk betinget. Dette gir grunnlag for å undersøke både fremkallende betingelser og manifestasjoner av emosjoner i Leikvolls roman. Litteratur gir oss ifølge Per Thomas Andersen «[...] mulighet til både å studere de narrative emosjonene vi er innleiret i, og til å reflektere over dem og utvikle kritiske holdninger til dem» (2016, 31). Ved å undersøke hva som setter karakterene i affekt og måtene affekten manifesterer seg, kan leseren bli mer bevisst på sine egne emosjonelle responser.

Martha Nussbaum hevder at emosjoner er sosiale konstruksjoner:

[...] emotions are not feelings that well up in some natural and untutored way from our natural selves, that they are, in fact, not natural and personal at all, that they are, instead, contrivances, social constructs (1990, 287).

Vi lærer hvordan vi skal føle, og vi lærer vårt emosjonelle repertoar fra kulturkontekstens narrative emosjoner, fremfor alt fra fortellinger. Menneskers erfaring med emosjoner blir formet både av deres individuelle historie og av sosiale normer. Siden emosjoner ikke er tilfeldige, mener Nussbaum at de er vurderinger, noe som gir bevisstheten større plass hos Nussbaum enn for eksempel hos Bourdieu.

Det biologiske grunnlaget er mer eller mindre delt av alle mennesker, men det finnes altså sosial variasjon fordi ulike samfunn former emosjoner på ulike måter. Hun peker på flere mulige årsaker til dette. For det første peker hun på at ulike samfunn har ulike *fysiske betingelser*. Men dette mener hun blant annet at det er variasjon i hva som anses som risiko,

og dermed i erfaringer med frykt. For det andre vil *metafysiske, religiøse og kosmologiske trosforhold* kunne virke inn på emosjonelle erfaringer. Det vil for eksempel være ulikheter i hva mennesker tror skjer etter døden, og dette vil påvirke i hvilken grad man frykter døden, eller sørger når noen dør. *Ulike samfunns kulturspesifikke skikker og rutiner* er en tredje kilde som kan forme individers emosjonelle erfaringer. Her bruker hun barneoppdragelse som eksempel på et felt der det vil være stor variasjon, for eksempel i hvilken grad barn oppmuntres til aktivitet. *Språket* er den fjerde faktoren som Nussbaum mener kan påvirke emosjonelle erfaringer, men her maner hun til forsiktighet. Det er nok først og fremst i hvordan ulike samfunn på ulike måter kobler følelser sammen at språket spiller en rolle, ikke i hvordan emosjonene blir erfart eller uttrykt. Den siste faktoren Nussbaum trekker frem, er *sosiale normer*. Hun ser på emosjoner som *evaluative appraisals*. Med dette mener hun at et samfunns verdier viser seg i emosjonelle erfaringer og uttrykk. En kultur som setter ære høyt, vil ha flere anledninger for å vise sinne enn en kultur der ære ikke er spesielt viktig (Nussbaum 2001, 152–57). Flere støtter Nussbaums perspektiv, blant annet Sara Ahmed (2010), som hevder at emosjoner ikke burde bli sett som psykologiske tilstander, men som sosiale og kulturelle praksiser. Hun viser til sosiologen Emile Durkheim, som sier at emosjoner ikke er det som kommer fra kroppen, men det som holder eller binder den sosiale kroppen sammen. Som en konsekvens kan det hevdes at kulturen er et emosjonelt rom som påvirker individer på makronivå. Individer kan være en del av flere slike emosjonelle rom.

Per Thomas Andersen beskriver emosjonell geografi som «[...] det narratologiske fenomen at stedet eller rommet der spesifikke episoder eller handlingssekvenser utspiller seg, fremstår som emosjonelt kodet i én eller annen forstand» (Andersen 2016, 88). Det er forfatteren som skaper dette ved å bruke narrative virkemidler, og når karakterers affekter utspiller seg i disse kodede rommene, oppnås bestemte effekter. Det er i et slikt perspektiv ikke likegyldig hvor emosjonelle hendelser skjer. Rommet er ikke en nøytral arena for individets fremvisning av affekter. Emosjonell geografi kan leses på både mikro- og makronivå. Det kan være alt fra et bestemt rom i et hus til kulturer og nasjoner, og kodingen kan skje gjennom for eksempel psykologiske eller ideologiske virkemidler. Videre kan det være både samsvar eller kontrast mellom personers emosjonalitet og kodingen av det emosjonelle rom. Noen ganger er det emosjonelle rommet dominant, og da vil den individuelle emosjonaliteten måtte settes til side.

Patrick Colm Hogan forklarer steds erfaring på følgende måte: «The existential experience of location is fundamentally an emotional experience» (2011, 29). Årsaken er at mennesker har et grunnleggende behov for å organisere verden lang to akser, nemlig

*normalcy* og *attachment* (2011, 31). *Normalcy* er grunnlinjen som følelsen oppstår fra, og er det første aspektet i det som avgjør hva en person eller litterær karakter føler om et sted. *Attachement* betegner grad av tilknytning til et sted. Ofte er ikke emosjoner en respons på endringer i det som er rutine, vane eller forventet. Brudd på *normalcy* gjør at oppmerksomhetsfokus trigges, som en slags forberedelse for en bestemt emosjon. Det andre aspektet ved følelser knyttet til vår erfaring av rom, er *attachment*. Vår opplevelse av verden er ikke lik. Den er rettet mot bestemte områder og erfaringen av disse. Emosjonell geografi skapes når det oppstår diskrepans mellom *normalcy* og *attachment*.

Frederik Tygstrup (2013) hevder at affekter bør undersøkes som noe som har mer med sosiale situasjoner enn med individuelle sinnstilstander å gjøre, og en måte å gjøre dette på, er å undersøke «[...] den affektive komponent i de relationelle rum, som eksisterer omkring oss» (2013, 27). *Det relasjonelle rom* er et begrep Tygstrup låner fra geografen David Harvey, som deler rombegrepet i tre. *Det absolutte rom* er det objektive og ordnede rommet, vitenskapens målbare og konkrete rom, som man faktisk kan befinne seg i. *Det relative rom* er det subjektive rommet, rommet slik det erfares av individet, et erfaringsmessig relativt rom som alltid har utgangspunkt i et bestemt synspunkt og er avhengig av hvordan den sansende tolker det som blir sett. *Det relasjonelle rom* er det som ikke passer inn i de to foregående kategoriene: «[...] erindringens rum, drømmenes rum, fantasiens rum [...]» (2013, 26). *Det relasjonelle rom*:

[...] omfatter en sosial og kulturell konstruksjon, en relationel distribution av ting og ideer, af sansninger og forestillinger, som aftegner et meget virkeligt historisk rom, som ikke kan kortlægges tilfredsstillende som verken absolut eller relativt (2013, 26).

Tygstrup mener altså at *affektive rom* er rom som for individ og gruppe verken er absolutte eller relative. Her eksisterer det affekter før de blir gjenkjennelige for den enkelte som «[...] indre sjælelige tilstande» (Tygstrup 2013, 27). Affektene er virtuelt tilstede «[...] i det diagram af relationelle udvekslinger, som vi udfolder vores eksistens i som rumlige væsner[...]» (Tygstrup 2013, 27). Når et individ inngår i sosiale og materiale relasjoner i et slikt affektivt rom, vil individet være en del av en situasjon. Det finnes et potensiale for å la seg påvirke i enhver situasjon, og et individ som lar seg påvirke, vil fremvise affekter.

Affektene har kroppslige aspekter, og Tygstrup viser til den franske filosofen Gilles Deleuze, som benytter begrepsparet *affectio* og *affectus* for å forklare hvordan affektivitet er noe prosessuelt i en situasjon. *Affectio* viser til modifikasjonen av et legeme, mens *affectus* beskriver hvordan denne modifikasjonen tas opp eller besvares av det påvirkede legeme. Studiet av affekt begynner ved at det enkelte legeme påvirkes av sine omgivelser og hvordan

det selv påvirker andre i overensstemmelse med det situasjonelle nettverk av relasjoner det inngår i. Kroppen er ingen metafor for subjektet. Kroppsliggjort tilstedeværelse er rett og slett «[...] en scene for de subjektiveringsprosesser, der finder sted i situationen» (Tygstrup 2013, 22). En slik forståelse av kroppen er i tråd med Merleau-Pontys tanke om kroppslighet som refleksivt fenomen, siden kroppen er en ting blant andre i verden og samtidig handlingssentrum for et selv som erfarer denne verden. Dersom affekter skal undersøkes som noe som har mer med sosiale situasjoner enn med individuelle sinnstilstander å gjøre, hevder Tygstrup at det er den affektive komponent i de relasjonelle rommene som eksisterer rundt individer og kollektiver, som skal undersøkes (2013, 27). Denne undersøkelsen begynner med kroppen.

I denne sammenheng spiller bruken av *emosjonell geografi* som narrativt grep en viktig rolle i *Fiolinane*. Jeg vil argumentere for at den emosjonelle geografien er organisert langs to akser, innenfor – utenfor og oppover – nedover. Jeg undersøker den emosjonelle geografien både i mikro- og makroperspektiv. Mikroperspektivet retter seg mot hjemmet som lokasjon og følelse, mens makroperspektivet ligger på hvordan fyllinga som rom gir opphav til noen kollektive emosjoner. Så diskuterer jeg hvordan emosjonene er sentrale for den narrative utviklingen, før jeg drøfter hvordan og i hvilken grad den situerte kroppen kan virke på leseren.

## 5.2 Litteraturens virkning

Rita Felski ønsker med *Uses of Literature* (2008) å bygge bro mellom litterær teori og allmennkunnskap, mellom hvordan litteraturkritikere og lesere snakker om det å interagere med litteratur. Hun mener disse deler noen affektive og kognitive parametre, og målet er å gi lik vekt til kognitive og affektive aspekter ved estetisk respons. Teori må ifølge Felski undersøke hvordan litteraturen endrer vår forståelse av oss selv, samt dens til tider viscerale påvirkning på vår psyke (2008, 16).<sup>45</sup> Det Felski finner med verdifullt ved fenomenologien, er dens oppmerksomhet på førstepersonsperspektivet, på måtene fenomenene trer frem for selvet. Fenomenologi insisterer på at verden alltid er verden slik den fremstår for den enkelte, som filtrert gjennom vår bevissthet, persepsjon eller bedømmelse. Vi kan lære oss å stille spørsmål ved våre egne overbevisninger, vi kan anerkjenne at våre tilsynelatende spontane

---

<sup>45</sup> Her mener Felski at det er lite å hente hos andre leserorienterte teoretikere som for eksempel Iser og Ingarden. Selv om disse også hevder å basere seg på fenomenologien, er modellene for estetisk respons på litteratur mer som universelle maler. Hun mener de ser for seg lesere uten kropp, uten pasjon, uten etisk eller politisk engasjement (Felski 2008, 16).

reaksjoner er formet av kulturen og at historien former vår erfaring. Men vi kan aldri forlate vår egen synsvinkel, som er betingelsen for vår væren-i-verden, og derfor både kan og bør den undersøkes. Felski trekker frem flere årsaker til at fenomenologi kan bidra til å utdype vår forståelse av de estetiske og politiske sidene ved en litterær tekst. For det første kan den hjelpe oss til å se tingene i seg selv, se det som er rett fremfor oss. Vi kan rett og slett se hvordan lesere responderer på tekster fremfor å lene oss på tekstbøkenes teorier eller spekulasjoner om hva lesing er ment å være. For det andre vil en undersøkelse basert på fenomenologi kunne redegjøre mer konkret for det politiske potensialet i litterære tekster. Tekster virker ikke direkte på verden, kun gjennom de som leser dem (Felski 2008, 17–18). Hun deler denne virkningen i fire elementer. Det første elementet er *gjenkjenning* (recognition), som hun definerer som «[...] a cognitive insight, a moment of knowing or knowing again» (Felski 2008, 29). Begrepet beskriver hvordan lesere kjenner seg igjen i tekster, men også hvordan litteratur kan føre til selvransakelse og selvinnsikt hos leseren. Det neste elementet er *forføring* (enchantment), og dette handler om hvordan tekster fortryller og forfører leserne. Forføring henger sammen med den umiddelbare estetiske opplevelsen, og beskrives som noe som er ukontrollerbart, mektig og potensielt farlig. Tredje element er *kunnskap* (knowledge), og her siktes det til kunnskapen som ligger bak teksten, hva teksten representerer og hvordan den viser dette frem. Det siste elementet er *sjokk* (shock). Sjokk dekker det vonde i litteraturen, «[...] a reaction that is startling, painful, even horrifying» (Felski 2008, 105).

Jeg vil benytte to av disse for å belyse hvordan og i hvilken grad den situerte kroppen og emosjonelle responser sett som sosiokulturelle konstruksjoner, kan virke på leseren. Det første er gjenkjenning (recognition), som hun definerer som «a cognitive insight, a moment of knowing or knowing again» (2008, 29). Begrepet beskriver hvordan lesere kjenner seg igjen i tekster, men også hvordan litteratur kan føre til selvransakelse og selvinnsikt hos leseren. Det andre er sjokk, som beskrives som en umiddelbar reaksjon, fordi vi «[...] find ourselves ambushed and under assault» (2008, 113). Erfaringen føles som «[...] a slap in the face, an exhilarating assault, equal part intellectual and visceral» (2008, 106), og dette skjer fordi det vi kjenner som trygt og trøstende, brått rives bort fra oss. Det skapes et tydelig ‘før’ og ‘etter’ sjokket.

Jeg mener at en undersøkelse av representasjoner av kroppen i affektive rom kan vise hvordan lesingen av *Fiolinane* kan oppleves som et uforutsigbart samspill mellom de to elementene gjenkjenning og sjokk, og at dette kan forklare hvordan og hva som eventuelt kan virke på leseren.

## 5.2 Situerte kropper i *Fiolinane*

I am not in space and time, nor do I conceive space and time; I belong to them, my body combines with them and includes them (Merleau-Ponty 1996 [1945], 140).

Kroppen som fysisk legeme vil alltid befinne seg et sted, men som sitatet fra Merleau-Ponty viser, er ikke kroppen et objekt som passivt påvirkes av rom og sted. Derimot knyttes kroppen til tid og sted og inkluderer dem. Det er kroppen som er orienteringspunkt og utgangspunkt for alle erfaringer. Men heller ikke stedet er objektivt, det kan være emosjonelt kodet på ulike måter. Protagonisten i *Fiolinane* erfarer sine omgivelser med sin kropp, det er derfor sentralt å se på hvordan omgivelsene kan påvirke et individ. I den videre analysen identifiserer jeg kroppen som situert både på mikro- og makronivå ved å se på sammenhenger mellom emosjonell geografi og emosjonelle responser.

### 5.2.1 Innenfor og utenfor, oppover og nedover

Nussbaum (2001) trekker frem fysiske betingelser som den første faktoren som påvirker hvordan et samfunn former emosjoner. Emosjoner er altså kulturspesifikke, og det gir grunnlag for å undersøke emosjonelle responser i en sosiokulturell kontekst. Leikovolls litterære univers har ekstreme fysiske betingelser, og det meste handler om å overleve. Protagonisten uttrykker i liten grad frykt for å dø, frykten er stort sett forbundet med redselen for å være alene, ikke bli tatt på og ikke bli husket. Uttrykk for frykt er en emosjonell respons, og i *Fiolinane* mener jeg at de emosjonelle responsene også er knyttet til den emosjonelle geografien. Nussbaum (2001) viser at den emosjonelle geografien også finnes på makronivå, og den deles av de kulturelle subjektene som er en del av den.

Andersen hevder at den emosjonelle geografien oppstår fordi rom fremstår som kodet på en eller annen måte. Det fins emosjonelle mikro- og makrogeografier, og rom kan være alt fra et konkret værelse til større områder, og de kan være emosjonelt kodet på ulike måter.

Et rom kan være institusjonelt eller konvensjonelt kodet, eller det kan være kodet ved hjelp av den litterære konteksten. Den emosjonelle kodingen kan også være avhengig av hvilke personer som befinner seg i et rom samtidig, kanskje også hvem som ikke befinner seg der (Andersen 2016, 228).

I *Fiolinane* er den emosjonelle geografien kodet langs to akser. Den første akse er altså innenfor og utenfor. Innenfor er fyllinga, og selv om også denne er delt opp i ulike soner, er fyllinga kjent for protagonisten. Den er også tryggere enn det som befinner seg utenfor. Gutten vet at det finnes et utenfor. Men ingen har noensinne vendt tilbake derfra og kunnet fortelle hva som befinner seg der ute. Bestefar husker en tid før folket ble isolert fra resten av

verden. Ingen handlingssekvenser finner sted utenfor fyllingas grenser, men det er viktig å befinne seg innenfor. Dette kommer blant annet tydelig frem da den fremmede dukker opp. Han sier at han er på en reise, og at han ikke kjenner seg trygg fordi han er på et ukjent sted. «Eg visste ikkje kva ein ukjend stad var» (19), tenker gutten. Alt utenfor er skremmende, og de fleste som har utvandret, har blitt funnet døde. Gjennom å representere det som befinner seg utenfor, utgjør den fremmede en trussel da han møter faren og sønnen innenfor.<sup>46</sup> Faren og sønnen forbereder seg på kamp, og kroppen påvirkes av de aggressive og spente emosjonene som aktiveres siden de føler seg utrygge. Da faren knytter hendene, gjør sønnen det samme:

Far spente kroppen sin att, han var framleis sterk, kanskje på sitt sterkaste, han var større enn den framande. Eg spente kroppen min på same måten og gurgla med stemmebandet (20).

Kroppene er klare til kamp, både den fremmedes, farens og sønnens. Dette vises gjennom at muskler blir spente, og alle viser pungen, den ene større og rødere enn den andre.

Grenseområder aktualiserer forskjellen mellom det som befinner seg innenfor og utenfor, og er et særlig farlig område. Den fremmedes tilstedeværelse viser at det er mulig å krysse de kjente grensene, noe som først og fremst utgjør en trussel, men som samtidig indirekte kan trigge fortellerens ønske om å erobre høydedraget. Sønnen tenker først: «Eg hadde aldri vore der skraphaugen møtte himmelen, heller aldri ønskt meg dit» (24). Det er først etter møtet med den fremmede, og ikke minst etter at glasskula har kommet i familiens eie, at gutten kjenner en dragning mot høydedraget. Først reflekterer han rundt at jorda tar til seg det som blir lagt i den, alt blir med tiden til jord. Så vender tankene i en annen retning:

Eg sette meg og la ansiktet i hendene, kikka mot den høgaste toppen, det måtte vere ein lang tur dit opp, og det måtte vere stille og reint der oppe. Eg høyrde aldri nokon fortelje at dei hadde vore der, ingen eg kjende, tok seg opp dit, ikkje eingong nokon av venene til far hadde eg høyrte seie noko om den toppen (66).

Sitatet aktualiserer den andre aksene i den emosjonelle geografien, bevegelser oppover mot himmelen og nedover mot jorda, alt i forhold til hvor protagonistens legeme befinner seg. Han vet ikke om den andre tenker som han:

Kanskje var eg den einaste som tenkte på han, eg som gjekk i altfor mange tankar, eg som ikkje klarte å vere der eg eigentleg skulle vere. Men var det slik bestefar sa, fanst det noko ein stad som var for ingen andre enn meg (66).

---

<sup>46</sup> Bestefaren har fortalt om et sted der ”de andre” er, men at dette stedet ikke er for ”dem”. Det kommer ikke klart frem hvem han sikter til her, om det er de som har sykdommen i seg, eller om folket deres har blitt isolert på fyllinga av andre årsaker (20).

Endringer i omgivelsene kan føre til endringer i bevisstheten. I sitatet kobler protagonisten det å være som de andre forventer med å være situert der han er. Dette klarer han ikke, noe de andre rundt han stadig bekrefter. Men kula har gjort at han ser verden rundt seg på en annen måte. Det høye assosieres med noe godt, men også med å se bedre, forstå det som skjer: «[...] det måtte vere betre å vere der enn her. Her nede såg eg altfor lite, forstod altfor lite» (129). Her brukes det å se som bilde på forståelse, en metafor knyttet til kroppen. Dersom det er mulig å bevege seg oppover, vil det også være mulig å bli dratt nedover. Jorden knyttes til død, ensomhet og andre vonde følelser. Gutten har vært med på å begrave storesøster i et hull i jorda, en opplevelse han beskriver som «underlig» (9). Kula blir gjemt i jorda for at ingen andre skal finne den. Å falle til jorda er forbundet med fare:

Alt som står, fell, tenkte eg, men ikkje alt som ligg, reiser seg. [...] når kloke tankar først fann feste, slapp dei aldri kvarandre, men vart til noko som styrde, noko som fekk ein til å stå og ikkje bli liggande på jorda, jorda som venta på at alt skulle kome tilbake til henne (70).

Dette tenker han etter at han har innsett at han ikke kommer til å bli værende blant de levende, flekken på ryggen er åpenbart et tegn på at han har sykdommen i seg. Etter hvert som sykdommen blir mer og mer merkbar, er det kun kunnskap og forståelse som kan få ham til å stå. Det er dette han søker på høydedraget, men først må han erte jorda litt. Han er ikke klar for å dø riktig ennå:

Ta meg då, jord, ropte eg og rulla rundt fleire gonger nedover sanden, knytte kroppen min saman så han rulla utan særleg motstand ned eit gjel, ta meg då, sjå om du klarer å fange meg, dumme jord, sa eg og gjorde ein sprett og landa med beina nede på flata (71).

At jord knyttes til død, mens det høye knyttes til kunnskap, makt og innsikt, kan være et uttrykk for samfunnets *metafysiske, religiøse og kosmologiske trosforhold*, som ifølge Nussbaum (2001) kan virke inn på emosjonelle erfaringer. Gutten finner trøst i at det finnes noe annet der oppe i høyden.

### 5.2.2 Hjemmet som lokasjon og følelse

Hjemmet er ifølge Hogan (2011) ofte stedet alle andre steder sammenlignes med. Hjemmet er et utgangspunkt for kognitiv orientering, som når et annet sted forklares med hvor det befinner seg i forhold til hjemmet. Samtidig er hjemmet ofte, men slett ikke alltid, et trygt sted, et sted som forbindes med emosjonell letthet. Hogan hevder at ideen om hjemmet ikke bare er fenomenologisk, det finnes også nevrobiologiske forklaringer for stedstilknytning, og det ser ut til at det samme strukturene i hjernen er involvert i denne tilknytningen til sted som



når man knytter seg til andre mennesker (Hogan 2011, 30). Hjemmet er dessuten et relativt begrep. Det er mer enn bygningen der man bor. Det er nemlig også en emosjon, «å føle seg hjemme». I *Fiolinane* spiller hjemmet en sentral rolle. Men det er ikke alltid sammenfall mellom hjemmets geografiske plassering og protagonistens opplevelse av å føle seg hjemme eller å være hjemme. Dessuten endrer hjemmet seg, både fysisk og relasjonelt. Dette fører til emosjonelle responser hos den unge protagonisten. Tidlig i romanen brukes begrepet i en slik overført betydning. Gutten ser på jevnaldrende gutter som leker mens han tenker: «På andre dagar ville eg vore der saman med dei, men der dei var, kjende eg meg ikkje lenger heime» (38). Utgangspunktet er en oppfatning av hjemmet som et trygt sted. Familien på fem har alltid bodd i det samme skuret, som består av to rom. Den siste tiden har det ene rommet blitt brukt til dem som er syke. Bruddet med *normalcy* blir tydelig den første natta etter at storesøster er begravet:

[...] veslesyster låg ikkje på matta mi og venta som vanleg, men var lagd inn dit storesyster hadde lege. Eit eller anna sprakk inni meg, kanskje ein hjarteklaff, kanskje ei lunge (53).

Gutten bruker ingen ord for å beskrive hva han føler, i stedet beskriver han interoseptive sanseinntrykk i organer som ofte brukes metaforisk for emosjoner, som å «ha vondt i hjertet» for sorg og savn, eller «ikke kunne puste» for noe som er vanskelig og vondt. Dette understreker at språket kan spille en rolle i hvordan emosjoner formes og uttrykkes i et samfunn, ikke først og fremst ved hvordan de erfares kroppslig, men hvordan de uttrykkes språklig (Nussbaum 2001).

Hjemmet er altså ikke et trygt sted, det er dessuten et sted som er i endring. På besøk i bestefars hus, som ligger på en høyde i nærheten, gir gutten uttrykk for dette:

Heime var det ikkje godt å vere lenger [...]. Di meir eg tenkte på mor og far, di sikrare vart eg på at det var her eg ville vere mens stormen herja, for der eg var trygg, var eg heime (44).

*Normalcy* er fremdeles opprettholdt hos bestefaren. Etter stormen beveger han seg bort fra bestefarens hus: «[...] føtene ville ha meg heim, hendene mine ville ha meg heim, auga mine ville ha meg heim [...].» (53). Å forlate *normalcy*, som ofte inkluderer å forlate hjemmet, innbefatter risiko, både som mulighet og trussel. Dermed involverer det også emosjon. Hvor man ikke er, kan være like viktig som hvor man faktisk befinner seg. Denne bedømmelsen er nemlig først og fremst en konsekvens av hva man føler om et sted (Hogan 2011, 31). At gutten derfor søker hjem, kan tolkes som at han forsøker å unngå risikoen ved å forlate

hjemmet. Det emosjonelle ved returen understrekes ved at viljen plasseres i andre kroppsdeler enn hodet eller hjernen, den ligger nå i føttene, hendene og øynene.

Ved flere anledninger står en eller flere av karakterene i døråpninger. En døråpning er en grense. Grenseområder aktualiserer forskjellene mellom det som befinner seg på hver side av grensen. En grense er på mange måter et både – og eller et verken – eller. Hjemmet er emosjonelt rom kodet på en bestemt måte., for eksempel gjennom minnene gutten har om stedet og av personene som befinner seg der til enhver tid. Ved å bygge et nytt hjem til lillesøster, koder faren både det gamle og det nye hjemmet på en ny måte. Gutten står i døråpninga da han forteller faren at det nye skuret er klart. At lillesøster skal flyttes ut av hjemmet, betyr at det nærmer seg slutten for henne. Ved å posisjonere kroppen på grensen mellom hjemmet og verden utenfor, mellom lillesøster og døden, viser protagonisten at han ikke godkjenner farens avgjørelse. Dette gir han også uttrykk for med språket. Med høy stemme bekrefter han det faren har bestemt, men samtidig hvisker han trøstende ord til lillesøster. Mora vil inn til lillesøster i det nye skjulet, men ender opp med å gå tilbake til det gamle sammen med faren.

Hjemmet er det Tygstrup (2013, 26) kaller et relasjonelt rom. Et relasjonelt rom skapes blant annet av minnene vi har om stedet og av relasjonene vi har til de andre som befinner seg i rommet. Dersom det skjer en endring i hvilke personer som bor i et rom, vil det affektive ved rommet bli påvirket. Tanken om at noe slikt kan skje, presenteres av bestefar. Han tilbyr gutten å bo hos ham en stund. Eventuelt kan han overta det nye skjulet når lillesøster ikke er mer. Deretter sier han at han har funnet ei ny kone til faren: «Ei som kan bringe oss alle vidare, sa han, slik at andre tar over når ingen av oss finst, så kjem det nye til for å halde liv i fortida vår». (121). Samtidig sier bestefaren at kanskje gutten kan få prøve seg på ei for å kjenne litt på «korleis det er» (121). De emosjonelle responsene er kun kroppslige. Bestefaren dulter i gutten, som så ser på ham idet han hever hånda. Guttens respons er å senke blikket. Ordene om at mora har skyld i alt som har skjedd, har allerede skapt uro og utrygghet i gutten, de har laget hull i ham, og en verk har slått rot inni ham. Etter dette er det beskrivende at bestefaren går alene inn i skuret sitt mens gutten blir sittende alene utenfor. Tilknytningen til bestefars hus er svekket.

Etter besøket hos bestefaren står protagonisten og ser på det gamle og det nye skuret samtidig: «[...] eg forsøkte igjen å sjå alt slik det eigentleg var og ikkje slik eg såg det, men det var umulig» (124). Bestefaren har sagt at det bare er noen få som klarer å se alt slik det egentlig er, og at da er det ikke noe å frykte, for man trenger ikke være redd for det som finnes. Men gutten tror ikke han er en av disse få. Han har skjønt at kroppen kommer til å

svikte, og når han dør, vil han ikke bli husket som den han var. Dette er en av få steder der gutten gir uttrykk for en følelse med ord: «Eg var redd» (124). Emosjonen er en respons på følelsen av å være stengt ute fra alt rundt ham, at han er «[...] spent fast i denne gnissande kroppen eg ikkje kunne fri meg frå. Det einaste eg kunne, var å bruke han den tida han fungerte [...]» (124). Gutten har gjemt glasskula inne hos lillesøster. Han finner frem glasskula, slik at rommet fylles av lysende flekker. Flekkene er så vakre at de får han til å slå ut med hånda slik at han kan fange flekkene å spare dem for seg selv og lillesøster. Da lillesøster forsøker å åpne det ene øyet, er den emosjonelle responsen er sterk, interoseptiv, visceral og preget av motilitet på samme tid:

Det kom nokre krampar i strupen min, eg visste ikkje kva dei ville meg, det var vanskeleg å puste, eg la meg på rygg og sprella litt, men ikkje av glede, for eg ville ikkje miste alt [...]. (126).

Gråt er ikke en passende emosjonell respons for protagonisten, det maskuline idealet i *Fiolinane* er å være usårbar på alle måter. Dette kan forklare hvorfor gutten ikke gjenkjenner emosjonen eller har et språk for å uttrykke den fysiske responsen. Hans eneste ønske er å unnsnippe, og han bruker et annet kroppslig uttrykk forbundet med glede for å overvinne den vonde følelsen som gjør at han gråter. Dette understreker Nussbaums poeng om at samfunn former emosjoner gjennom sosiale normer.

Da faren kommer hjem med den nye kona, er hjemmet totalt endret. Mora er stengt inne i det nye skuret sammen med lillesøster. Gutten forsøker å åpne døra til skuret, men faren har stengt han ute. Erkjennelsen av at han nå er alene, gjør risikoen ved å forlate hjemmet mindre enn å oppholde seg både der og hos bestefaren. Gutten tar fatt på erobringen av høydedraget.

### **5.2.3 Fyllinga som affektivt rom**

Tygstrup (2013) hevder at affekter må undersøkes i lys av relasjoner, situasjoner og kroppslige aspekter. Hans eksempel er fra en tv-serie som viser unge soldater i en kampvogn. Poenget hans er at det er ikke individuelle følelser som dominerer, den aggressive og stressede stemningen som rå, er nærmest uavhengig av hvilke individer som settes inn i kampvognen, så lenge relasjoner og materielle aspekter er noenlunde like.

Fyllinga er et stort område, klart avgrenset mot det som ligger utenfor. Som affektivt rom er fyllinga fylt av affekter som sorg, sinne og fortvilelse. Protagonisten lærer blant annet om dette fra bestefaren, og det som har hendt med folket, har hendt med dem alle, og det må de ikke glemme:

Bestefar sa at det fantes meir enn dette, men ikkje for oss, la han alltid til, ikkje for oss. Alt vi eigde, var gong på gong tatt frå oss og øydelagt, vi hadde vorte sende hit og dit, ingen hadd lidd så mykje som oss, og det måtte eg aldri gløyme, sa bestefar (24).

Dessuten skaper sult, tørst og lengsel etter trygghet og tilhørighet en nærmest uutholdelig situasjon for de fleste. De materielle aspektene er med andre ord ganske like.

Med ujevne mellomrom slippes hjelpekasser med mat og medisiner fra fly. Disse slippene er en situasjon som gjentar seg for innbyggerne på fyllinga, og et eksempel på hvordan en gruppe kollektivt kan settes i samme affekt. Fordi hovedpersonen er fokaliseringensinstans, filtreres opplevelsene gjennom hans sansninger av det som utspiller seg rundt han. Da flyene kommer, blir protagonisten vekket av farens grynt og rop. Han er forvirret og omtåket, noe som påvirker hvordan han beveger seg: «[...] armane mine stod rett ut og vibrerte, eg slo litt rundt meg til synet la seg på plass» (76). Denne bevegelsen er en etterligning av faren, som også slår vilt rundt seg. De to legger på sprang, og mens de springer, slår andre følge med dem. Idet lyden over dem er på sitt sterkeste, skjer det noe med hele gruppa:

I den augneblinken vart dei andre skikkelsane som sprang og ropte, utan ein einaste lyd, for flyet overdøyvde alt, og alt anna vart springande kroppar og munnar som opna seg, vinkande eller peikande hender, lunger bles seg opp og sende lydlause skrik ut dei magre strupane, pungar dissa mellom hårete eller glatte lår, ein og annan sette seg kjapt ned og gjorde frå seg, i begeistring, i spenning, i redsle, for å kunne springe fortare (77).

Sitatet viser hvordan det er ytre påvirkning som fremkaller den kollektive affektive tilstanden. Tygstrup forklarer at hvordan et individ blir påvirket i en situasjon der det hersker en bestemt atmosfære, har sammenheng med individets sosialisering. Individet settes inn i en ramme der de mulige reaksjonene er definert på forhånd. Når fokus skifter fra psyken til situasjonen, blir det synlig hvordan affekter er knyttet til et mindre, men klart avgrenset felt, hvor det hersker en felles atmosfære (Tygstrup 2013, 20).

Bruken av *pars pro toto* understreker hvordan det kollektive blir mer fremtredende enn det individuelle. Det er kroppsdeler som slåss om godene, ikke hele mennesker. Dette peker også mot det materielle og relasjonelle i situasjonen. Kampen om det som slippes fra himmelen, er en kamp på liv og død for de utsultede menneskene som forsøker å overleve på fyllinga. Mangelen på ressurser, sykdom og sult har gjort mange av innbyggerne for svake til å få tak i noen av kassene. Disse blir slått i bakken og trampet på. Gutten forklarer hvordan han med øynene igjen kan kjenne igjen lyden av skaller som treffer hverandre og knær som knekker. Han åpner øynene og ser på dem som fremdeles kjemper om kassene: «Eit bein skar

seg gjennom huden på ein arm og peika rett mot himmelen» (79). Observasjonene til gutten er interessante, for etter at faren, gutten og resten av deres flokk har fått tak i en del kasser, blir de sittende i ro mens situasjonen roer seg. I et affektivt rom vil individet fremdeles føle bestemte følelser. Det som er karakteristisk, er at måten følelsen oppstår på, trer frem og utbrer seg på, overskrider det som kan beskrives i en strengt individuell og autonom psykisk sfære (Tygstrup 2013, 20).

Tygstrup hevder at situasjonen på forhånd definerer en variasjonsbredde av mulige reaksjoner for individet. Individets evne til å la seg påvirke bestemmer hvordan det opptrer i situasjonen (Tygstrup 2013, 21). I kampen om maten settes befolkningen kollektivt i angrepsmodus, men de kroppslige forutsetningene bestemmer i stor grad hvor sannsynlig det er at noen får tak i en kasse. De sterke vinner, de svake taper. Tygstrup viser til Judith Butler, som hevder at kroppen kontinuerlig vil støte på verden utenfor. Det er rett og slett en av de modaliteter som definerer kroppen. Nærhet til andre kan være både ønsket og uønsket, og den kan være utenfor individets kontroll:

And yet, this obtrusive alterity against which the body finds itself can be, and often is, what animates responsiveness to that world. That responsiveness may include a wide range of affects: pleasure, rage, suffering, hope, to name a few (Butler 2016, 34).

Det at kroppen støter på omgivelsene, kan være det som utløser en affektiv respons. Men siden dette er utenfor individets kontroll, kan den affektive responsen være både behagelig og ubehagelig. I noen tilfeller vil individet påvirkes av de kollektive affektene som dominerer. I den omtalte scenen settes gutten i samme affekt som de andre. Målet er å skaffe goder, og alle som er til stede, påvirkes av den nærmest desperate kampen. Men det er ikke nok til alle, og det blir tydelig at noen taper. Sykdommen påvirker guttens kroppslige forutsetninger for å settes i en bestemt affekt. Gutten er svekket, derfor har han problemer med å holde følge med faren: «[...] kroppen var tyngre å bere [...]» (77). For denne svekkelsen har betydning for hvordan kroppen responderer i situasjonen, og dermed kan denne hendelsen illustrere hvordan det kroppslige forfallet driver handlingen fremover.

Tygstrup hevder at en situasjon kan forstås på to måter. For det første som et diagram eller som et kart over relasjoner og gjensidige påvirkninger mellom elementer satt sammen på en bestemt måte. For det andre som en begivenhet hvor disse forbindelsene aktiveres. Intensiteten som oppstår mellom de konkrete forbindelsene, er det som får noe til å skje. Det finnes et potensiale i situasjonen, som aktualiseres (2013, 21). Hvis situasjonen, i dette tilfellet flyslippet av mat og medisiner, tolkes som en slik begivenhet, en situasjon som har et potensiale som aktualiseres, vil hva slags kropp de involverte har når situasjonen inntreffer,

påvirke hvilke mulige reaksjonsmønstre hvert individ har. Sykdommen fører til brudd i både habitus og bevegelsesmønstre for fortelleren. Slik fremstår affektivitet som noe prosessuelt, en bevegelse som finner sted mens en begivenhet utfolder seg.

### 5.3 Den situerte kroppens betydning

Den emosjonelle geografien i *Fiolinane* er altså organisert langs to akser. Den ene er innenfor- utenfor, den andre er oppover- nedover. Gjennom romanen er det utvikling som fører til at den emosjonelle geografien endrer seg. I begynnelsen av romanen uttrykker gutten at han aldri har hatt noe behov for å være andre steder enn der han er, men når endringer i *normalcy* har ført til at *attachment* til hjemmet svekkes i takt med det kroppslige forfallet, øker trangen til å erobre den høyeste toppen, stedet der ingen andre har vært.

Eg lengta etter toppen, etter å bruke kroppen til å ta meg opp dit, kjenne armar og bein arbeide saman, ein muskel hjalp ein annan, til eg nådde fram dit eg aldri hadde vore. (94).

Det kroppslige forfallet gjør også at protagonisten ikke er i stand til å følge de forventede kollektive handlingsmønstrene, og han befinner seg mer og mer på utsiden av gruppen. Bourdieu ([1977]2010) hevder at selv om habitus består av skjemaer for atferd og kroppsliggjort kunnskap, er det ikke slik at habitus er ubrytelig. Han hevder at et individ kan finne nye løsninger i nye situasjoner, også uten bevisst overveielse. Disse tas basert på magefølelse og intuisjon hos den enkelte, men formes kollektivt og sosialt.

En forutsetning for å kunne klatre opp på høydedraget er en kropp som fungerer. Det er derfor interessant å undersøke hva som utløser den endelige erobringen av høydedraget, samt hva slags emosjonell respons denne handlingen egentlig er. Ifølge Hogan er aksjonsrespons, eller hva man gjør i situasjonen, som for eksempel flukt, motangrep eller frys, et av de grunnleggende trekkene som emosjoner har. Men måten et individ responderer på i en situasjon, er ikke gitt. Det er blant annet avhengig av hva slags emosjonell tilstand individet befinner seg i på forhånd og hva slags forventninger individet har (Hogan 2011, 33).

Den siste scenen begynner med at gutten hevder at noe er annerledes da han våkner tidlig. Den nye kona har flyttet inn, mora er med lillesøster i det nye skjulet. Han får ikke sove, og kroppen er urolig: [...] føtene ville ikkje ligge i ro, hendene prøvde å finne noko å halde fast i [...] (162). Det er stor diskrepans mellom *normalcy* og *attachment*, den emosjonelle responsen er interoseptiv og påvirker guttens motilitet.

Nussbaum (2001) bruker barneoppdragelse som eksempel på hvordan ulike samfunns kulturspesifikke skikker og rutiner kan forme emosjoner. Dette sammenfaller med Bourdieus

(2010[1977]) påstand om at barn lærer habitus gjennom mimesis, altså ved å etterligne modeller. Protagonisten i *Fiolinane* er oppdratt til å bli som faren, og det kan han kun bli dersom kroppen hans er sterk og frisk. Faren har nå sett flekken på ryggen, og selv om gutten ønsker å rømme, kan han ikke komme forbi faren, som står i døråpninga. Han ser mot høydedraget, som virker enda høyere enn ellers. Han beskriver en interoseptiv skjelving, han kan ennå kontrollere musklene, selv om han kjenner seg kraftløs, noe som fører til at «[...] pungen trekte seg opp i buken, og staken kjendest kald og liten». (165). Så går han med mat til mora i det nye skuret. De eksteroseptive sansningene er først lyden av skraping fra skuret. En sterk eim slår mot ham, den er så kraftig at svelget hans knyter seg, en visceral respons. Deretter ser han mora som spiser av lillesøsters kropp. De sterke eksteroseptive inntrykkene fører til en bevegelsesrespons. Han rygger ut av skuret, stenger døra og bruker kroppen for å holde den stengt. Gutten forsøker å finne faren, men han er borte. Da går han tilbake til skuret for å få tak i kula. På innsiden griper mora om hånda hans, og da han trekker hånda til seg, får han et dypt kutt. Han ser igjen etter faren, som jo vet hva som må gjøres med såret, men faren er ikke å se. Med kula i munnen tar han fatt på skråninga.

Skråninga blir brattere og brattere: «Det var tungt å gå og tungt å puste, lungene fekk ikkje soge inn nok luft, eller blåse nok ut, det verke i brystkassa og ulma under føtene» (171). Han drar seg oppover på hender og føtter, det er varmt og trangt, og flekken på ryggen er vondere enn før: «[...] det salte vatnet gjorde alt vondare, ein verk slo rot ut i heile kroppen». (172). Han strever seg vidare. Flere ganger mister han festet. Blødningen i hånda vil ikke stanse, og det begynner å gå opp for gutten at han kanskje ikke kommer til å klare å fullføre det han har begynt på: «Eg kjende at kroppen min ikkje ville meir, han ville legge seg der eg var komen, og kvile seg, men eg kava meg opp den siste åsryggen, for eg ville sjølv om kroppen ikkje ville» (173). Han bruker ikke ord for å uttrykke sin affektive tilstand, men kroppen strever, pusten er tung, han kryper og åler og drar seg fremover, noe som tyder på en sterk drivkraft i en tydelig svekket kropp. Hogan (2011) mener at emosjoner og affekter både organiserer og driver det fortalte fremover. Kampen mellom viljen og fysikken i sitatet over viser at det er sannsynlig i erobringen av høydedraget.

Den emosjonelle geografien der det som befinner seg i høyden er positivt ladet og forbundet med makt, kunnskap og ære, gjør det sannsynlig å tolke denne responsen som en form for motangrep. Det er ikke en flukt, han føler bare ingen tilknytning til hjemmet lenger. Handlingen er ikke kun en protest mot faren, men også mot bestefaren, som med ord har gjort også sitt hjem til et utrygt sted. For bestefaren maner til forsiktighet: «Kanskje er ikkje dette

den beste staden, men ein må vere der ein er og i det ein er, sa bestefar» (88). Siden han skal bli den eneste som har vært øverst på høydedraget, kommer alle til å se annerledes på ham:

[...] sjølv far kom til å sjå på meg på ein heilt anna måte enn før, eg skulle få ein kunnskap dei ikkje hadde, til og med bestefar skulle bli forundra over kloke ting eg skulle seie [...]» (173).

Men selv på høydedraget er det jord å synke ned i, og jord er knyttet til død. Til slutt legger han seg altså på bakken og lar blodet blande seg med jorda. I det som må tolkes som hans død, smelter himmel og jord sammen, skillet mellom det positive og det negative opphører, og da kropp blandes med jord, finner han trøst i at jorda tross alt representerer hjemmet sitt. Scenen viser at kroppen alltid er situert, og at den ikke kan tolkes uten at den blir sett i sammenheng med sine omgivelser. Kroppen er posisjonert i den emosjonelle geografien, og den responderer på handlinger og berøringer fra andre mennesker. Dermed blir det også tydelig at affektive responser kan fremkalle narrative hendelser. Guttens avgjørelse om endelig å klatre oppover er en respons på at han er utestengt fra hjemmet og at hans nærmeste har sviktet. At den svekkede kroppen påføres et dødelig kutt idet han stjeler glasskula, gjør døden uunngåelig. Hadde han valgt å bli, kunne blødningen vært stoppet. Men han bruker sine siste krefter på å klatre oppover.

#### **5.4 Hvordan kan den situerte kroppen virke på leseren?**

Både kunstnerens emosjoner i skapelsen av et kunstverk og emosjonenes betydning for den estetiske erfaringen har hatt en sentral plass i teorier om hvordan musikk, bilder og litteratur blir til og mottas. Hva emosjoner er, hvordan de oppstår og uttrykkes, har endret seg gjennom historien. Det har også synet på hvordan mottakeren lar seg påvirke av litteratur.

Andersen peker på hvordan språklige og skriftlige uttrykk for følelser representerer «[...] avanserte lingvistiske, litterære og kulturelle systemer som det kreves kompetanse for å kunne oppfatte og fortolke» (2016, 227). Fortellinger, også fiktive, kan skape eksperimentsituasjoner eller være øvingsarena for emosjonell forståelse. Det har blant annet blitt hevdet av kognitive narratologer at det er likhetstrekk mellom hvordan mennesker forsøker å gi mening til fortellinger og hvordan man forsøker å forstå andre mennesker.<sup>47</sup> Andersen trekker frem hvor viktig det da er å forstå deres følelser, affekter og emosjoner. Denne treningen gjør oss ikke nødvendigvis til bedre mennesker, men vi kan kanskje forstå oss selv og andre bedre gjennom å lese fortellinger. Alle normalt fungerende mennesker har følelser. Bare levende organismer har affekter, emosjoner eller følelser. Bokstaver satt

---

<sup>47</sup> Se for eksempel Alber og Fludernik (2010) og Zunshine (2010).



sammen til ord og setninger på papir er menneskeskapt fenomen som kan uttrykke følelser (Andersen 2016, 225).

Hogan hevder at det ikke finnes noe eget følelsessystem for litteratur. Derfor må man forstå emosjoner generelt for å forstå emosjonelle responser på fiksjon. Det finnes flere teorier om hvordan følelser fungerer. *Persepsjonsteori* hevder at emosjonelle responser på litteratur er avhengig av de konkrete bildene leserne erfarer i møte med litterære tekster. Leseren gjør mentale simuleringer av persepsjoner som skiller seg fra hans egne persepsjoner. Samtidig aktiveres egne emosjonelle minner. Som en følge av dette, hevder Hogan det at lesere vil respondere mest intenst på detaljerte og konkrete fremstillinger av litterære karakterers emosjonelle responser dersom fremstillingene inkluderer skildringer av det sensorimotoriske, for eksempel sansninger og fysiologiske endringer i emosjonelle responser (2011, 54–56.) Denne oppfatningen sammenfaller med speilingsteorien som Gallese og Wojciehowski (2011) legger til grunn for sin teori om samspillet mellom tekst og leser.

Et problem med denne teorien er hvorfor lesere reagerer med emosjoner som ikke nødvendigvis får samme emosjonelle uttrykk som de emosjonene man erfarer i virkeligheten. Andersen hevder at dette er fordi vi har *fiksjonsbevissthet*. Slik kan leserne føle både sorg, frykt og glede mens de leser, men ikke helt på samme måte som i den virkelige verden. Litterære karakterer har ikke følelser. De har *fortalte* følelser, og Andersen sier videre: «De er gode nok. De virker» (Andersen 2016, 146).

Nettopp det at litteraturen virker er utgangspunktet for Rita Felski og hennes teori om interaksjonen mellom tekst og leser. For tekster kan jo ikke virke direkte i verden, ikke som ubesudlet estetisk erfaring, heller ikke etisk og politisk. Tekster virker gjennom dem som leser dem. Denne interaksjonen har altså fire ulike elementer, *gjenkjenning, forføring, kunnskap* og *sjokk*. Lesingen av *Fiolinane* vil kunne virke på leseren på ulike måter, og jeg mener den blant annet kan føre til en uforutsigbar kombinasjon av gjenkjenning og sjokk. Når en leser kjenner seg igjen i en bok, hevder Felski at vedkommende ser seg selv på en annen måte ved å se utover i stedet for innover. Dette blikket kan være både retrospektivt og fremtidsrettet. Når vi gjenkjenner noe, vet vi det «igjen», vi gir mening til det ukjente ved å plassere det i et eksisterende skjema, knytte det til noe vi allerede vet. Gjenkjenning er ikke repetisjon, men forklarer det som blir kjent eller blir kjent på nytt (Felski 2008, 25). Vi kan ikke unngå å knytte noe av det vi leser, helt eller delvis til det vi vet fra før, og dette er sentralt for å forstå gjenkjenning som et element i lesing. Men det er ikke så lett å peke på akkurat hva det er som blir gjenkjent, om det er en kvalitet, en egenskap eller et fenomen. Hva som skaper gjenkjenning, vil selvfølgelig variere fra leser til leser.

I *Fiolinane* kan representasjonene av kroppen derfor være med på å skape gjenkjenning. Alle mennesker har en kropp, og kroppen til protagonisten fremstilles med nok likhetstrekk til den biologiske kroppen slik den oppfattes av de fleste lesere. Det vil også være gjenkjennbart at kroppen interagerer med omgivelsene, for eksempel når protagonisten føler seg trygg og når han føler seg utrygg. Dette aktualiseres spesielt i det å orientere seg mot hjemmet og i å føle seg hjemme. En leser med en oppfatning om hva et hjem kan og bør være, vil kunne kjenne seg igjen i både lengselen etter å høre til, og kanskje også i sorgen over tap av trygghet når hjemmet går i oppløsning. På tross av de forskjellene i habitus hos protagonisten og leseren, og mellom ulike lesere, er det sannsynlig at mange lesere vil kunne finne nok å kjenne seg igjen i. Slik får erfaringen mening i eksisterende skjemaer.

*Fiolinane* inneholder også elementer som kan føre til at leseren blir sjokkert. Elementet sjokk bygger på følelser som frykt, skrekk og intens redsel, men assosieres også med avsky og det som virker frastøtende.<sup>48</sup> Felski hevder at litterære tekster kan være sjokkerende av flere årsaker. Den mest åpenbare er tekster med grusomme temaer. *Fiolinane* har flere temaer som for mange lesere vil oppleves som vonde. Vold, voldtekt, incest, kannibalisme, nekrofil, syke og døende kropper beskrives detaljert. Når vi sjokkeres av fremstillinger av organer, kroppsåpninger, sekreter eller ekskrementer, er ikke reaksjonen forårsaket av en virkelig eller forestilt trussel mot vår trygghet (Felski 2008, 113). Men Felski peker på at det kan oppleves minst like sjokkerende at teksten ikke tilbyr et ståsted som fordømmer alt det grusomme som finner sted. Som tidligere nevnt er fraværet av emosjonelle triggerfigurer med på å forsterke denne følelsen for leseren. Det er kun protagonistens desperate kamp som formidles. Det er dessuten lite rom for forløsning og forsoning (Felski 2008, 112).

Sjokk er mest forstyrrende når sjokket ikke fører til noe:

The literature of shock becomes truly disquieting not when it is shown to further social progress, but when it utterly fails to do so, when it slips through our frameworks of legitimation and resists our most heartfelt issues. It is at that point we are left floundering and speechless, casting about for words to make sense of our own response (Felski 2008, 110).

Leseren blir overlatt til seg selv, uten mulighet til å formidle eller gi mening til sin egen respons. Situasjonen for gutten i *Fiolinane* forverres gjennom hele romanen. Kroppen går i

---

<sup>48</sup> Sjokk er symbolsk sentralt i samtidens litteraturstudier, men ordet er ikke mye brukt. Ofte benyttes et mer spesialisert begrepsapparat. Felski argumenterer for å bruke et ord hentet fra hverdagspråket for å rydde unna en del antakelser om betydningen og påvirkningen til litterære verk (Felski 2008, 105).

opløsning, det samme gjør familien og alle andre kjente og trygge rammer. Kun i dødsøyeblikket formidles en form for forsoning. Det sykliske ved å være en del av slekten, vende tilbake til jord og å bli husket av de som fremdeles lever, kan virke forsonende, men er nok vanskeligere å oppdage. Nettopp fremstillinger av død og dødelighet er ofte sentrale i elementer av sjokk. Som vist i kapitlet om den groteske kroppen, er det mulig å lese dette forfallet på en annen måte. Død og gjenfødelse virker sammen, noe nytt fødes når noe dør. Derfor er den siste scenen så avgjørende. Erobringen av høydedraget skjer etter den scenen som kanskje virker mest sjokkerende på leseren, scenen der mora spiser av lillesøsters syke kropp. Dersom leseren blir så sjokkert at vedkommende ikke leser videre, forsvinner alt håp om forsoning.

Fordi sjokk ofte har et sterkt overraskelsesmoment, vil det være et tydelig «før» og «etter» sjokket. De umiddelbare effektene kan forsvinne ganske raskt, men Felski peker på at ettersjokket kan føre til psykiske og somatiske virkninger i lang tid (2008, 113). I sin anmeldelse skriver jo Norheim (2010) nettopp om et ubehag som vedvarer lenge etter at boka er lukket. Cathrine Krøger (2010) skriver at *Fiolinane* «[...] røsker i deg lenge etter den er lest». Sjokket vedvarer over tid.

## 6 Oppsummering og sammenfatning

Utgangspunktet for dette prosjektet var en sterk personlig leseropplevelse. Basert på denne ønsket jeg å undersøke hva det var som gjorde lesingen av Leikvolls roman så utfordrende, hva som skapte ubehag og fascinasjon på samme tid. Problemstillingen ble dermed: Hvordan blir kroppen fremstilt, og hvilken sammenheng er det mellom kroppen og den narratologiske utviklingen i Jan Roar Leikvolls roman *Fiolinane* (2010)? Hvordan og i hvilken grad kan fremstillingene av kroppen virke på leseren?

Det kartesianske skillet mellom kropp og sjel har i lang tid påvirket en rekke fagfelt. Genie Babb (2002) gjør kritikken av denne binære tenkningen til utgangspunkt for å inkludere kroppen i litterære teorier. Kritikken har blant annet kommet fra ulike retninger innen filosofi, fra andregenerasjon kognitiv vitenskap, og fra teorier med røtter blant annet i poststrukturalisme og feminisme, teorier der det sosiokulturelle er sentralt. Disse sammenfaller delvis med kategoriene jeg har lagt til i de tre analysene av kroppen i Leikvolls roman *Fiolinane*. Jeg har undersøkt *den sansende kroppen*, *den groteske kroppen* og *den situerte kroppen*. I hver av analysene har jeg identifisert representasjoner av kroppen basert på ulike kriterier, drøftet om kroppen har betydning for den narrative utviklingen, og diskutert hvordan og i hvilken grad teksten kan virke på leseren.

### 6.1 Hvordan er kroppen representert?

I den første analysen undersøker jeg kroppen som sansende. Funnene viser at ved å se på representasjoner av kropp utover de mer konvensjonelle beskrivelsene av kroppen fra utsiden, er det mulig å spore det kroppslige i teksten på flere nivåer enn gjennom beskrivelser av typen *Körper*. Protagonistens nærvær skapes gjennom ulike former for sansning, gjennom *Leib*. Hans sanseinntrykk, bevegelser og forundring over brudd med habitus gjennomsyrrer teksten og avslører en svært kroppsliggjort karakter, tross mangelen på mer tradisjonelle beskrivelser av for eksempel hans utseende, størrelse og andre aspekter ved hans ytre fremtoning. Den andre analysen retter fokus mot representasjoner av kroppen som kan betegnes som groteske. Ved å identifisere beskrivelser av ødelagte og forvridde kroppen, samt kropp som sprenger sine egne grenser og blander seg med verden utenfor, er det mulig å se på hva som igjen utløser emosjonelle responser hos protagonisten. Disse emosjonelle responsene er i mange tilfeller kroppslige, og dermed kommer kroppen til syne på nok et nivå i teksten. Den tredje analysen omhandler den situerte kroppen. I *Fiolinane* kan den den emosjonelle geografien organisert langs to akser, innenfor/utenfor og oppover/nedover. Denne organiseringen er avhengig av hvor en karakter befinner seg. Det utenfor er forbundet med fare, det innenfor er

forbundet med trygghet. Nedover mot jord forbindes med død og ensomhet, oppover mot himmelen forbindes med kunnskap, innsikt og overvinnelse. Det er ikke et absolutt skille mellom disse, og organiseringen kan sies å smelte sammen i siste scene. Den emosjonelle geografien kommer på denne måten til uttrykk på makronivå. Også i undersøkelsen av fyllinga som affektivt rom er det emosjoner som sosiokulturelle konstruksjoner på makronivå som kommer til uttrykk som kollektivt fenomen (Andersen 2016, Tygstrup 2013). På mikronivå oppstår den emosjonelle geografien blant annet i diskrepansen mellom *normalcy* og *attachment* knyttet til hjemmet som lokasjon og følelse. Hjemmet er et konkret rom som får endret betydning gjennom romanen. I dette rommet er det stort sett hovedpersonens individuelle emosjoner som kommer til uttrykk, fordi *hjem* og *det å føle seg hjemme* også kan betegnes som et relasjonelt rom, et rom som skapes og endres i samspillet mellom den enkeltes tilknytning til stedet, minner om stedet og relasjoner til de andre individene som befinner seg i rommet (Hogan 2011).

## 6.2 Hvordan påvirker kroppen den narratologiske utviklingen?

Basert på de ulike måtene å identifisere kroppen på, har jeg undersøkt kroppens sentrale rolle i den narrative utviklingen. Delanalysene har vist at i *Fiolinane* blir denne utviklingen direkte påvirket av kroppen, særlig av det kroppslige forfallet og de emosjonelle responsene til protagonisten, både på de groteske kroppene som omgir han og på omgivelsene. Karakterers handlinger, emosjoner, bevegelser og sansninger er ikke løsrevet fra de andre aspektene som narratologien tradisjonelt har undersøkt, som for eksempel fortalt tid, plot og konstruksjon av fiksjonelle karakterer og steder. Det er ikke bare episke hendelser som driver handlingen fremover, det kan også være emosjoner og persepsjoner. Narrativ progresjon kan bli påvirket av tekstuelle representasjoner av for eksempel endringer i kroppsspråk hos karakterene. Dette henger sammen med kroppsliggjøring av karakterer i teksten. I kapittelet om den sansende kroppen la jeg særlig vekt på at hva slags kropp en karakter har, er avgjørende for hva slags motstand vedkommende kan yte. Protagonisten kan ikke vinne over faren i styrke og størrelse, så han stjeler glasskula, det eneste faren ser ut til å bry seg om, og bruker sine siste krefter på å erobre høydedraget. Denne handlingen står sentralt for min avdekking av det underliggende sykliske perspektivet som jeg mener finnes i romanen. Basert på Bakhtin sin teori om det materielt-kroppslige prinsipp, viser jeg hvordan det i romanen er en sammenheng mellom liv og død, mellom å skape og å ødelegge, en sammenheng vist frem i den groteske kroppen. Dessuten bruker protagonisten bilder av kroppen for å gi mening og innhold til sentrale begreper, som for eksempel kjærlighet. I tillegg til å være en form for motmakt, kan

guttens erobring av høydedraget leses som en emosjonell respons på det groteske i hans omgivelser. Affektiv narratologi har anvendbare begreper for å se på hvordan følelser kommer til uttrykk i ulike situasjoner. Nyere forskning fordrer en bevegelse bort fra psykologien og mot kroppen, som er scene for det affektive i den emosjonelle geografien. Å rette fokus mot kroppen løser noen metodologiske utfordringer, for kroppen er representert i teksten. Ikke minst har det vært interessant å se hvordan det affektive kan påvirke den narratologiske utviklingen, og også her fastslå hvor sentral kroppen er for denne. Kroppens forfall og de emosjonelle responsene driver handlingen fremover, og motangrepsresponsen driver til slutt protagonisten opp på høyden. Analysen av den situerte kroppen legger også vekt på hvordan den siste scenen er en emosjonell respons på noe i protagonistens omgivelser. Erobringen av høydedraget forstått som motangrep sammenfaller med forståelsen av handlingen som motstand mot faren. Samtidig viser analysen hvordan det litterære universet organiseres med utgangspunkt i hvor protagonistens kropp befinner seg. To akser blir tydelige, innenfor-utenfor og høyt-lavt. Denne organiseringen påvirker den narrative utviklingen, noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom protagonistens holdning til hva som er farlig, hva som er høyverdig, og hva som er verdt å kjempe for. Alt dette spilles ut i affektene som preger hovedpersonens kropp.

### **6.3 Hvordan og i hvilken grad kan fremstillinger av kroppen virke på leseren?**

Min egen reaksjon på romanen og ikke minst resepsjonen av den (Norheim 2010, Midttun 2010) peker mot en leserorientert undersøkelse som kan gi svar på hvorfor romanen virker så sterkt på leseren. Analysene har blant annet vist at kroppsliggjorte karakterer kan føre til sterkere identifikasjon mellom leser og karakter. Men kroppsliggjøring i tekst har tradisjonelt vært redusert til de ytre beskrivelsene av typen *Körper*. Å synliggjøre hvordan karakterer kan være kroppsliggjorte gjennom *Leib*, kan forklare at det ikke nødvendigvis er samsvar mellom den karakteren som er mest detaljert beskrevet og den karakteren som leseren identifiserer seg med. For mens vi får vite mye om farens utseende, er det sønnens levde liv som skildres i teksten. Gjennom beskrivelser av den sansende kroppen, *Leib*, kan leseren erfare karakterens kropp (Babb 2002, 204). Dette kan appellere til leserens egen kroppsliggjorte eksistens blant annet fordi det ikke er objektive beskrivelser av for eksempel lyder, berøring og viscerale prosesser som formidles, det er sanseintrykk slik protagonisten persiperer dem. Førstepersonsperspektivet som ligger hos protagonisten, er også en avgjørende faktor i denne prosessen. Det er gjennom hans erfaringer med verden leseren blir kjent med omgivelsene, og det er også her at leseren opplever forskyvninger bort fra det som for hen vil være normalt.

Særlig de groteske kroppsbeskrivelsene og de emosjonelle responsene hos protagonisten er sentrale i å forstå disse forskyvningene. Når det som beskrives er grotesk og uvanlig, eller de emosjonelle responsene avviker fra forventede reaksjoner, kan dette føre til fremmedgjøring hos leseren. Samtidig inneholder teksten nok referanser til at leseren også kan kjenne seg igjen i en del av det fortalte, og det er i dette skjæringspunktet mellom fremmedgjøring og gjenkjenning at teksten kan virke på leseren. Her kan leseren også få et metablikk på emosjonelle responser som sosiokulturelle konstruksjoner. Fenomenologiske detaljer i teksten kan gjøre det mulig for leseren å relatere seg empatisk til protagonisten, fordi erfaringene simuleres på det perseptuelle og kroppsliggjorte nivå. Med utgangspunkt i teoriene til Gallese og Wojciehowski (2011) og Caracciolo (2014) har jeg sett på hvordan det kan være en sammenheng mellom emosjonelle responser hos litterære karakterer og hos lesere. Grunnlaget er først og fremst at litteratur kan appellere til lesernes kroppsliggjorte eksistens. Funnene viser at det groteske i *Fiolinane* kan vekke emosjonelle responser som frykt, avsky og vemmelse, men også at det er mulig for leseren å føle empati for karakterene, selv om uttrykk for medfølelse er nesten fraværende i romanen. En mer detaljert undersøkelse av leserens erfaring kunne avdekket at sosiokulturell mening kan påvirke leseres emosjoner, sansninger og mentale forestillinger på flere måter. Èn ting er å si at det er forbindelser mellom sosiokulturell mening og erfaringsmessige responser. Det er noe annet å forklare hvordan. Det jeg har forsøkt å vise, er at kropper må leses i en sosiokulturell kontekst, og at i litterære univers kan denne konteksten avvike fra lesernes egne referanser på dette området. Når kroppen tolkes i en sosiokulturell kontekst, blir det mulig å forstå hvordan kroppen er meningsbærende i begreper og oppfatninger i den fiksjonelle virkeligheten. Begrepene fri kroppslig simulering og *Feeling of Body* (Gallese og Wojciehowski 2011) beskriver hvordan lesere på trygg avstand kan erfare handlinger, emosjoner og sansninger. Dette skjer fordi kognitive prosesser skaper indre, ikke-verbale representasjoner av kroppslige tilstander assosiert med det som fremstilles i teksten. Bidragene fra Gallese og Wojciehowski og Caracciolo viser også verdien av tverrfaglige tilnærminger til studiet av litteratur, og kanskje først og fremst samspillet mellom tekst, leser og kontekst. For det finnes ikke noe eget følelsessystem for litteratur (Hogan 2011). Gjennom fiksjonstekster gis lesere mulighet til å øve og prøve sine egne emosjoner. *Persepsjonsteori* understøtter påstanden om at lesere reagerer mest intenst på skildringer som inkluderer det sensorimotoriske, som sansninger og fysiologiske endringer i emosjonelle responser. Samtidig har lesere det som Per Thomas Andersen enkelt og greit kaller *fiksjonsbevissthet*, så selv om *Fiolinane* er tekst som har

potensial til å virke sterkt på leseren, vet mottakeren at det fortalte ikke kan skade (2016, 85). Ja, det er ubehagelig, men leseren erfarer likevel det vonde på trygg avstand.

Kroppsliggjøring danner dessuten grunnlag for både empati og sympati. Lesere kan behandle erfaringen av karakterer som om de har med virkelige personer å gjøre, selv når de vet at de forholder seg til tekst. Det finnes ingen kropper i litterære tekster, det finnes bare representasjoner av kropper. Jeg stiller meg bak Brynjulv Jung Tjønns påstand om at empatien som leseren føler for protagonisten i *Fiolinane* er helt avgjørende for å holde ut det uutholdelige i teksten (Tjønn 2012). Leserens utfordres i sitt syn på hva som er adekvate emosjonelle responser. Samtidig er universet i romanen delvis avvikende fra det som er kjent for leseren, så en viss diskrepans kan det være uten at leseren mister mulighet til å kjenne seg igjen i det fortalte. Teksten virker på leseren, og i dette tilfellet virker den blant annet gjennom en usikker kombinasjon av gjenkjenning og sjokk. Tekster har ingen makt til å bestemme sin egen effekt, og som Felski påpeker, er forholdet mellom tekst og leser ofte uforutsigbart (2008, 9). For å si noe om hvordan litteraturen virker, må man derfor se på hvordan den virker på leseren. En fenomenologisk tilnærming til dette, vil kunne forklare det Felski kaller den estetiske responsen:

[...] phenomenology ties [...] analysis back to the first person, clarifying how and why particular texts matter to us. We are called to honor our implication and involvement in the works we read, rather than serving as shame-faced bystanders to our own aesthetic response (Felski 2008, 20).

Sjokk treffer oss i denne etiske responsen, og den biologiske kroppen reagerer med adrenalin, økt hjerterytme og sammentreknninger i blodkarene til og med kanskje før vi kognitivt rekker å registrere hva som har skjedd. Disse responsene er ufrivillige og utenfor vår kontroll. Likevel må effekten av sjokk karakteriseres som usikker. I noen tilfeller uteblir effekten, for eksempel fordi publikum kan bli immune eller likegyldige til påvirkningen av noen former for representasjon. På den andre siden kan sjokk trigge intens avsky, og dermed forhindre alt videre engasjement med kunstverket (Felski 2008, 130).

I lesingen av *Fiolinane* vil et slik sjokk hindre leseren i å lese den siste scenen, som kan virke både forsonende og forløsende. I erobringen av høydedraget gir organiseringen av den emosjonelle geografien mening, den situerte kroppen befinner seg på det høyeste og mest betydningsfulle punktet når protagonisten dør. Han vender tilbake til jorden, til familien, slekten og alt det han tilhører. En slik lengsel etter å tilhøre vil kunne føre til gjenkjenning for leseren, og følelsen av sjokk kan bli mindre meningsløs.



#### 6.4 Andre funn og perspektiver det kunne vært interessant å undersøke videre

Ettersom dikotomien mellom kropp og sjel på mange måter har vært utgangspunkt for analysene, har jeg gjort noen funn som kan bidra til en dekonstruksjon av dette skillet. Først og fremst handler dette om å løfte kroppen frem, for kroppen er sentral i litterære tekster. Det kan virke som om protagonisten i *Fiolinane* i noen tilfeller har en oppfatning av at kropp og bevissthet er motsetninger, for eksempel sier han i scenen der han med svekket kropp tar seg opp på høydedraget: «[...] for eg ville sjølv om kroppen ikkje ville» (173). Han gir med dette uttrykk for en tenkning der bevisstheten på en eller annen måte kan kontrollere kroppen.

Bevisstheten plasseres i hodet, noe som kommer frem i en observasjon av lillesøster:

Fingerknokane mine dunka lett mot beinet som heldt saman alt som var hennar, for alt som var hennar fanst der inne bak beinet, i skallerommet, der bestefar hadde sagt at alle nervane var festa, som styrde hender som kjende, og føter som gjekk, og lungar som pusta (100).

I andre scener ligger evnen til kontroll over kroppen i føttene: «føtene ville ha meg heim [...]» (53). Føttene gis også evne til visuell sansning: [...] då føtene mine såg det [...] (76). Føttene kan også representere hele personen: «[...] eg var føtene [...]» (107). I slike tilfeller kan forholdet mellom bevissthet og kropp forstås som to sider av samme sak i stedet for som motsetninger.

Døden er uunngåelig når kroppen går i oppløsning, og det blir umulig å tenke kropp og sjel som motsetninger, og dette fører til at etablerte sannheter kan miste mening. Ingemar Haag hevder at hierarkiet mellom kropp og sjel risikeres i det groteske (Haag 1999, 11). Dette fordi det groteske er så ambivalent. Det er vondt og vakkert, det er nytt og gammelt, det er fødsel og død, alt illustrert med kropp som blander seg med verden. I det groteske er liv og død ikke motsetninger, men eksisterer side om side. I dette ligger det håp: «Kanskje var det verkeleg slik bestefar sa, at dei døde kvilte slik at vi levande skulle forstå at vi var vakne» (9). Og de døde forsvinner jo ikke så lenge de levende holder dem fast i minnet.

Når undersøkelser av det affektive begynner med den enkelte kropp, hvordan denne påvirker sine omgivelser og igjen blir påvirket av de relasjoner som denne inngår i, blir det tydelig at det er nærværet av kroppen som er avgjørende. En slik oppfatning er ikke i tråd med det kartesianske skillet, for kroppen er ingen motsetning til bevisstheten. I en gitt situasjon vil kroppen være det som formidler det Tygstrup kaller utvekslingen mellom psykiske og materielle elementer (2013, 22–23).

Et annet funn er hvor sentral kroppen er i å organisere omgivelsene. Allerede i den første analysen blir det tydelig at protagonisten beskriver, bruker og beveger seg i verden med

seg selv som orienteringspunkt. Dette kommer blant annet frem hvordan mennesker og miljø kategoriseres. Bakhtin (2017[1965]) viser hvordan det groteske er strengt topografisk, det høyverdige tilhører himmelen, mens alt det lave tilhører jorden. Det groteske kan snu opp ned på dette ved å bringe det høye ned. Denne topografiske inndelingen aktualiseres av bruken av det materielt-kroppslige prinsipp der bilder av kroppen og dens akter er så fremtredende. Den emosjonelle geografien er organisert langs to akser, og det er protagonisten selv som er utgangspunkt for organiseringen. Alt annet plasseres enten innenfor eller utenfor, oppe eller nede, og det som befinner seg på grensen mellom disse, er forbundet med økt risiko.

Et av de mest interessante sporene som dette prosjektet ikke har kunnet følge videre, er maktperspektivet. Innledningsvis nevner jeg hvordan Foucault kobler makt til kropp gjennom begrep som diskurs og disiplinering. Også i Bourdieus begrep om habitus er makt sentralt. Felles for begge disse er blant annet at makt fungerer best når den er usynlig, og makt virker på den enkeltes kropp. I Leikvolls roman er det tydelig at det er makt i en sterk og frisk mannskropp, og pungen er det fremste symbolet på makt. Protagonisten ønsker mer enn noe annet å bli som sin far, mens faren utøver sin makt over andre uten noen form for empati. Kvinnene er stort sett maktesløse. Dermed er også kjønn er et område der kroppen er svært sentral. Butler (1999) hevder at kjønn er noe vi gjør. Kjønn er dermed i høyeste grad knyttet kropp. Det er mye performativt i hvordan kroppen brukes i *Fiolinane*, særlig blant mennene. Kvinnenes stemme blir i liten grad hørt, og det er ingen kvinner som bryter med kjønnsrollene som presenteres i romanen. Fordi fokaliseringsen ligger hos protagonisten, får leseren innblikk i det ettertenksomme nærværet der lengselen etter å bli tatt på, elsket og å høre til er like sterk som lengselen etter å bli sterk, mektig og hel, slik faren er. Ingen av verdiene er egentlig maskuline eller feminine; kropp og sjel kan ikke knyttes til mann og kvinne. Dette viser Leikvoll ved å skape en så sammensatt protagonist der verdiene smelter sammen.

Det kunne også vært interessant å gjøre en økokritisk analyse av romanen. Selv om det kun hintes til hva som har forårsaket katastrofen som gjør at protagonisten og folket hans er isolerte på fyllinga, er det tydelig at det har vært et brudd med samfunnet slik det var før. Det golde ørkenlandskapet og den kvelende varmen skaper omgivelser der det nærmest er umulig å overleve.

Analysene har pekt mot hvilket potensial som ligger i teksten, hva i teksten som kan være viktige årsaker til at den kan virke som den gjør. Konteksten vil være ulik for mottakerne. En større leserorientert undersøkelse med flere informanter kunne bidratt med interessant informasjon i denne sammenheng. Det kunne også en mer tverrfaglig tilnærming

til hvordan leseren blir påvirket av det skrevne, for eksempel med informasjon om kognitive prosesser og målinger av kroppslige responser.

## 7.5 Kritiske kommentarer

Tygstrup peker på at det innenfor humanistiske vitenskaper har vært en voldsom utvikling i kartleggingsteknikker i kjølvannet av det som kan kalles «den rumlige vendingen» (2013, 24). En innvending har vært at affekter blir enda et moment på listen over noe som kan identifiseres og kartlegges i tekst. Den samme innvendingen kunne nok blitt brukt mot de andre metodene jeg har brukt for å identifisere kroppen i teksten på ulike måter. Jeg har, i tillegg til å undersøke kroppen i affektive rom, identifisert ulike former for sansninger for å løfte frem kroppen som *levd liv*, og jeg har kartlagt representasjoner av groteske kropper og emosjonelle responser for å se hvordan det groteske er representert i teksten. Til forsvar for denne kartleggingen henviser Tygstrup til Rem Koolhaas' begrep *altings diagram*.

Kartleggingsteknikkene øker forståelsen av hvordan ting, ideer, kropper, sosiale bevegelser, makt, kontroll og så videre er distribuert i ulike rom (Tygstrup 2013, 24). Jeg mener at dette gjelder for de andre metodene for å identifisere og analysere hvordan kroppen er representert. Kroppen virker ikke alene, men i kontekst. Hvordan en litterær kropp sanser omgivelsene, hvordan den groteske kroppen virker på den som observerer den, men og hvordan kropper er bærer av mening, blir først synlig når kroppen løftes frem.

Det er dessuten visse farer og utfordringer knyttet til å se kropp og følelser som forbundet slik som jeg gjør i disse analysene, og det er derfor viktig å understreke at jeg ikke ser de binære parene som motsetninger, men at nettopp det å dekonstruere skillet mellom dem har vært et mål med analysene. Dette kan blant annet gjøres ved å vise hvordan dikotomiene kollapser, og at de binære parene for eksempel ikke er kjønnete på noen måte, eller gjennom å se på hjernen og kognitive prosesser som en del av kroppen, samt å fokusere på hvordan emosjonelle uttrykk er sosialt og kulturelt lært.

## 7.6 Utbytte – ringen sluttet

Første gang jeg leste *Fiolinane*, måtte jeg avbryte lesingen fordi sjokk gjorde at jeg ble fysisk uvel av det fortalte. Sju år senere har Leikvoll's mørke mesterverk blitt den romanen jeg sannsynligvis har lest flest ganger og kjenner best av all litteraturen jeg har jobbet med gjennom årene. Og jeg kan tåle den, selv om erfaringene med sjokket fremdeles sitter i kroppen. Det som er utålelig på et tidspunkt, kan bli akseptabelt på et annet. Men det kan også være omvendt. Jeg har hatt ungdomsskoleelever som har lest romanen uten at de har blitt

nevneverdig påvirket. Tjønn (2012) sier i sitt essay at det var vanskeligere å lese *Eit Vintereventyr* etter at han selv var blitt far. Som trebarnsmor syntes jeg at *Fiolinane* var utrolig utfordrende og vond. Kontekst og erfaringer, livssituasjon og evne til å speile og ta innover seg det skrevne er faktorer som påvirker hvordan og i hvilken grad en litterær tekst blir erfart av leseren.

Rita Felski (2008) sier at noen tekster må være vonde å lese, for det er slik de får formidlet budskapet sitt. Det er ikke nødvendigvis et klart budskap i Leikvolls roman. Hun hevder også at en av hovedgrunnene til at mennesker lar seg sjokkere av kunsten, er vårt konstante behov for å se bort og å forsøke å unngå alt som minner oss om at vi ikke er annet enn skjøre skapninger av kjøtt, blod og vev. Kroppslig forfall og død er blant de siste tabuene i mange samfunn.

Dette prosjektet avsluttes høsten 2020. Mediebildet domineres av bilder fra flyktningleirer, der mennesker av ulike årsaker blir isolert bak høye gjerder. Like mange overskrifter handler et virus som på verdensbasis har tatt livet av over én million mennesker. Ikke minst truer klimaendringer hele menneskehetens eksistens. Innledningsvis sa jeg at jeg ikke ville forfølge det samfunnskritiske eller det dystopiske i Leikvolls roman. Jeg rettet fokus mot hva det vil si å være menneske. Derfor vil jeg trekke disse aspektene inn igjen før siste punktum settes. *Fiolinane* kan leses som en fortelling om hva som kan skje med ethvert samfunn. For når vi slutter å se hverandre som mennesker, er veien kort til å være umenneskelig. Når det menneskelige går tapt, da kan alt gå tapt. Det har Leikvoll vist oss.

## Litteratur

- Ahmed, Sara. 2010. *The Cultural Politics of Emotion*. Reprinted. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Alber, Jan, og Monika Fludernik, red. 2010. *Postclassical narratology: approaches and analyses*. Columbus: Ohio State University Press.
- Andersen, Per Thomas. 2016. *Fortelling og følelse: en studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Babb, Genie. 2002. «Where the Bodies Are Buried: Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character». *Narrative* 10 (3): 195–221.  
<http://www.jstor.org/stable/20107290>.
- Bakhtin, Mikhail M. 2017[1965]. *Latterens historie François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Oslo: Vidarforlaget.
- Bourdieu, Pierre. 2010[1977]. *Outline of a Theory of Practice*. 25. printing. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology 16. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Butler, Judith. 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* 40 (4): 519–31.  
<https://doi.org/10.2307/3207893>.
- . 1999. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- . 2016. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London New York: Verso.
- Caracciolo, Marco. 2014. «Embodied Cognition and the Grotesque in Calvino's La Giornata d'uno Scrutatore and Sanguineti's Capriccio Italiano». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16 (1). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2075>.
- Caracciolo, Marco, Cécile Guédon, Karin Kukkonen, og Sabine Müller. 2017. «The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation». I *Emerging Vectors of Narratology*, redigert av Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin, og Wolf Schmid, 57:435–459. Narratologia. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Carroll, Noël. 2013. *Minerva's Night Out*. Oxford: A John Wiley & Sons.  
<https://doi.org/10.1002/9781118322925.ch20>.
- Christensen, Susanne. 2010. «Menneskedyr». *Klassekampen*. 11. mars 2010. Lest 10. desember 2019. <https://txttxtxt.blogspot.com/2010/03/menneskedyr-jan-roar-leikvoll-fiolinane.html>.
- Descartes, René. 1992[1641]. *Meditasjoner over filosofiens grunnlag og andre tekster*. Oslo: Aschehoug.
- Felski, Rita. 2008. *Uses of literature*. Blackwell manifestos. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub.
- Fiedler, Leslie A. 1982. «Pity and Fear: Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts». *Salmagundi*, nr. 57: 57–69. <https://www.jstor.org/stable/40547499>.
- Foucault, Michel. 1982[1969]. *The Archaeology of Knowledge*. New York, NY: Pantheon Books.
- . 1999[1975]. *Overvåkning og straff det moderne fengsels historie*. Oslo: Gyldendal.
- . 2001a [1976]. *Seksualitetens historie I I*. Oslo: Pax.
- . 2001b [1984]. *Seksualitetens historie II II*. Oslo: Pax.
- Freccero, Carla. 2011. «Response: Mirrors of Culture». *California Italian Studies* 2 (1).  
<https://escholarship.org/uc/item/8c91s0ck>.
- Freud, Sigmund. 2000[1899]. *Drømmetydning*. Oversatt av Trond Winje. Oslo: De Norske bokklubbene.

- Freud, Sigmund. 2013[1913]. *Totem og tabu noen overensstemmelser mellom villes og nevrotikers sjeleliv*. Oversatt av Kari Uecker. Oslo: Vidarforlaget
- Gallese, Vittorio. 2003. «The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism». *Philosophical Transactions: Biological Sciences* 358 (1431): 517–28. <http://www.jstor.org/stable/3558130>.
- Gallese, Vittorio, og Hannah Wojciehowski. 2011. «How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology». *California Italian Studies* 2 (1). <https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>.
- Genette, Gerard. 1972. *Discours du recit*. Paris: Editions du Seuil.
- Grue, Jan. 2014. *Kroppsspråk: fremstillinger av funksjonshemming i kultur og samfunn*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- . 2018. *Jeg lever et liv som ligner deres: enlevnetsbeskrivelse*. 2. opplag. Oslo: Gyldendal.
- Guddal, Anne Helene. 2010. «...eg hans son, eg hans friske barn». *Vagant* 2/2010: 73–76.
- Hamsun, Knut. 1995[1890]. *Sult*. 4. oppl. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hogan, Patrick Colm. 2011. *Affective narratology: the emotional structure of stories*. Frontiers of narrative. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Husserl, Edmund. 2000[1952]. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. Oversatt av Richard Rojcewicz og André Schuwer. Dordrecht: Kluwer Academic Press.
- Haag, Ingemar. 1999. *Det groteska: kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*. Stockholm: Aiolos.
- Johnson, Mark. 2008. «What Makes a Body?». *The Journal of Speculative Philosophy* 22 (3): 159–69. <http://www.jstor.org/stable/25670709>.
- Jonsson, Tor. 2010. *Dikt i samling*. 4. utg. Oslo: Samlaget.
- Kayser, Wolfgang Johannes. 1981[1957]. *The Grotesque in Art and Literature*. Morningside ed. New York: Columbia University Press.
- Krøger, Cathrine. 2010. «Hardere tider gir dystre romaner». *dagbladet.no*. 2. mai 2010. Lest 27. oktober 2020. <https://www.dagbladet.no/kultur/hardere-tider-gir-dystre-romaner/65087963>.
- Lakoff, George, og Mark Johnson. 2010[1999]. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Nachdr. New York, NY: Basic Books.
- Langås, Unni. 2004. *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. LNU's skriftserie, nr. 158. Bergen: Fagbokforlaget.
- , red. 2005. *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- . 2016. «'22. juli.' Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume». *European Journal of Scandinavian Studies* 46 (1): 81–101. <https://doi.org/10.1515/ejss-2016-0006>.
- Leder, Drew. 1990. *The absent body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leikvoll, Jan Roar. 2008. *Eit vintereventyr*. 1. utg. Oslo: Samlaget.
- . 2010. *Fiolinane roman*. Oslo: Samlaget.
- . 2014. *Songfuglen roman*. Oslo: Samlaget.
- . 2015. *Forkynnaren: roman*. Oslo: Samlaget.
- . 2019. *Heimatt*. Oslo: Samlaget.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1996[1945]. *Phenomenology of Perception*. London; New York: Routledge.
- Midttun, Lasse. 2010. «Forlatt av verden». *morgenbladet.no*. 12. mars 2010. Lest 9.oktober 2018. [https://morgenbladet.no/boker/2010/forlatt\\_av\\_verden](https://morgenbladet.no/boker/2010/forlatt_av_verden).
- Nietzsche, Friedrich. 2018[1883–1885]. *Slik talte Zarathustra*. Oversatt av Amund Hønningstad. Oslo: Kopinor.

- Norheim, Marta. 2010. «Fiolinane». NRK. 15. mars 2010. Lest 9. oktober 2018.  
[https://www.nrk.no/kultur/bok/\\_fiolinane\\_-1.7038810](https://www.nrk.no/kultur/bok/_fiolinane_-1.7038810).
- Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's knowledge: essays on philosophy and literature*. New York: Oxford University Press.
- . 2001. *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*. New York: Cambridge University Press.
- Ramslie, Lars. 1997. *Biopsi*. Oslo: Tiden.
- Ricoeur, Paul. 1979[1965]. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. Oversatt av Denis Savage. New Haven: Yale University Press.
- Rizzolatti, Giacomo, Leonardo Fogassi, og Vittorio Gallese. 1997. «Parietal Cortex: From Sight to Action». *Current Opinion in Neurobiology* 7 (4): 562–567.  
[https://doi.org/10.1016/S0959-4388\(97\)80037-2](https://doi.org/10.1016/S0959-4388(97)80037-2).
- Samlaget. u.å. «Jan Roar Leikvoll». Samlaget. u.å. Lest 14.mai 2019.  
<https://samlaget.no/collections/jan-roar-leikvoll>.
- Sigvartsen, Ana Leticia. 2012. «Avslører hvor sinnet kommer fra». NRK. 11. juli 2012. Lest 13. januar 2019. <https://www.nrk.no/kultur/bok/avslorerer-hvor-sinnet-kommer-fra-1.8384657>.
- Simonhjell, Nora. 2009. *Krøplingkoppar: om litterær framstilling av merkte, aldrande og funksjonshemma kroppar i Lars Ramslies Biopsi og Stig Sæterbakkens Siamesisk*. Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 20. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Sæterbakken, Stig. 1997. *Siamesisk: roman*. Oslo: J.W. Cappelen.
- Sørbø, Jan Inge. 2018. *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Tjønn, Brynjulf Jung. 2012. «Berre kjærleik og død». *Syn og Segn*, nr. 4/2012: 22–29.
- Tygstrup, Frederik. 2013. «AFFEKT OG RUM». *K&K - Kultur og Klasse* 41 (116): 17–32.  
<https://doi.org/10.7146/kok.v41i116.15887>.
- Vassenden, Erik. 2007. «Hva Er 'samtidslitteratur', og hvorfor leser vi den? - Noen begrephistoriske og fagkritiske bemerkninger.» *Edda* 107.4: 357–71. <https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/edda/2007/04>
- Wright, P., G. He, N. A. Shapira, W. K. Goodman, og Y. Liu. 2004. «Disgust and the Insula: fMRI Responses to Pictures of Mutilation and Contamination». *Neuroreport* 15 (15): 2347–2351. <https://doi.org/10.1097/00001756-200410250-00009>.
- Zunshine, Lisa, red. 2010. *Introduction to cognitive cultural studies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Økland, Ingunn. 2014. «Jan Roar Leikvolls vakre mareritt». *Aftenposten*. 30. august 2014. Lest 10.oktober 2018. <https://www.aftenposten.no/article/ap-ngKoL.html>.
- Aaslestad, Petter. 2008. *Narratologi: en innføring i anvendt fortellesteori*. Landslaget for norskundervisning, nr. 121. Oslo: Cappelen.